

Colecția „STUDII” este coordonată de Alexandru Mușina

Ilustrația copertei: *Acompăniment negru* de Wassily Kandinsky

© 2004, Editura „AULA”
S.C. AULA MAGNA S.R.L.
O.P. 11, C.P. 962, Brașov 500610
Tel/fax: 0268/31.86.47
Tel: 0268/32.66.47
www.aula.ro

Redactor: Ramona Deji
Corectură: Larisa Kozak, Elena Manta
Tehnoredactare: Mihaela Anghelina

I.S.B.N. 973-8261-26-0

Cartea a apărut cu sprijinul Ministerului Culturii și Cultelor

B-dul Tudor Vladimirescu, nr. 31,
sector 5, București, ROMÂNIA

fed print
tipografie

O societate Buten Gas
Tel.: 411.00.55; 411.47.76 fed@promo.ro

1798 Alexandru Mușina

PARADIGMA POEZIEI MODERNE

B.C.U. "EUGEN TODORAN"
TIMIȘOARA
INV. 631 277

BIBLIOTECA CENTRALĂ
UNIVERSITARĂ
TIMIȘOARA



02237418

AULA

Două evidente

Recitind, acum, poezia modernă, de la Baudelaire și pînă în stricta noastră contemporaneitate, sîntem frapați de **două evidente**.

În primul rînd, deși străbătută de curenți contradictorii, deși construită, aparent, pe o continuă contestație, pe negarea cea mai severă a poeziei preexistente (inclusiv a propriei poezii, scrisă cu 2-3 ani mai devreme), poezia modernă este extrem de *coerentă în demersurile sale*, are - chiar! - o surprinzătoare unitate de ansamblu (în care poeți ireductibili, să zicem Mallarmé, e.e.cummings și Maiakovski, stau foarte bine unul alături de altul).

În al doilea rînd, poezia modernă este **profund diferită** de toată poezia care o precedă, reprezintă **un alt tip de poezie** decît poezia clasică, manieristă sau romantică; între Mallarmé și, să zicem, Giambattista Marino distanța e mai mare decît între același Mallarmé și Maiakovski sau Ezra Pound; cum Ezra Pound ne apare mult mai asemănător lui Rimbaud sau e.e.cummings, decît lui Homer, deși „*Cantos*-urile” poundiene sînt, explicit, o reluare a „*Odiseei*”.

Desigur, în orice afirmație de tipul celor de mai sus intră o oarecare doză de subiectivism. Poezia modernă nu este un produs 100% original, ea nu se opune în totalitate poeziei premoderne; de asemenea, ea poate fi înțeleasă și prin raportarea la poezia care o precedă, dar, în ultimă instanță, poezia modernă e - realmente - altceva.

Dar, logic, dacă poezia modernă nu e ceva fundamental diferit de cea care o precedă, orice analiză a respectivei poezii e pură pierdere de timp. Mai mult, dacă nu acceptăm drept premise ale cercetării poeziei moderne cele două evidente enunțate la început, ne va fi imposibil să înțelegem nu doar specificul poeziei moderne, ci și importanța acesteia și, în ultimă instanță, **de ce a apărut** (de ce a fost nevoie de) **poezia modernă**.

Orice altă abordare a problemei înseamnă, implicit, o reducere a necunoscutului (care e poezia modernă) la cunoscut (la poezia care o precedă) sau, la limită, explicarea necunoscutului prin raportarea la cunoscut (adoptarea acestuia drept sistem de referință - necunoscutul fiind o „negare” a cunoscutului). În primul caz,

putem să ne întoarcem liniștiți la Aristotel, Boileau și Fontanier și să-i aplicăm cu "metodă, cu seriozitate științifică etc." în analiza poeziei moderne (lucru care s-a tot făcut, cu asupra de măsură chiar). În cel de-al doilea caz, va trebui să considerăm ca perfect valabilă o analiză de tipul celei a lui Hugo Friedrich (din *Structura liricii moderne*), cu singurul inconvenient că, automat, nu vom lua în discuție zone întregi ale poeziei moderne, aparent "reductibile" la poezia pre-modernă (și aici intră nu doar Whitman sau Brecht, dar și Kavafis sau John Berryman).

Revenind: dacă poezia modernă este reductibilă la cea care o precedă, dacă nu e esențial diferită de poezia care a existat înainte de apariția ei, va trebui să acceptăm și: 1) **lipsa de originalitate** (ontologică și/sau expresivă) a poeziei moderne; 2) **inutilitatea acesteia**; 3) **vanitatea și stupiditatea efortului creator** (doar aparent creator) al tuturor poezilor moderni; 4) **gratuitatea, nonsensul oricărei analize**, ale oricărei încercări de a înțelege și explica poezia scrisă în ultimul secol și jumătate.

De aceea, voi încerca să schizez un model (pe cât posibil global) al poeziei moderne, unul care să nu poată fi redus la vreunul dintre modelele poeziei (poeticile) care o precedă în timp. Un model în care să se regăsească toată poezia realmente valoroasă scrisă în ultimul secol și jumătate. Care, în același timp, să ne ajute să înțelegem această poezie. O poezie care - și astăzi! - le mai apare multora drept ilizibilă, fără sens, antilirică etc.

Prezentul studiu va încerca să descopere specificul și coerența poeziei moderne, și, în același timp, locul și rolul poeziei în lumea modernă. Fiindcă poezia modernă nu e doar spectaculoasă, șocantă, fascinantă, ea este și absolut necesară pentru instituirea și funcționarea acestei noi lumi, lumea ultimului secol și jumătate.

O axiomă

Pentru a elabora un model în care să se regăsească toate demersurile poeziei moderne (atât de diverse și aparent ireductibile), nu mai putem să ne bazăm pe funcțiile clasice ale poeziei, de *docere* și *delectare*, nici pe aceea pe care i-o atribuie romanticii, de a fi expresia unui sentiment (care e, totuși, mai mult

decît anticul *movere*). Va trebui, în același timp, să evităm și anumite poziții teoretice excesive, reductive (din rațiuni polemice, de demonstrație, sau exprimînd un anumit context socio-cultural) ale unora dintre poezii moderni.

Ne vom opri la o axiomă cu care, așa cum voi încerca să demonstrez mai departe, au fost de acord aproape toți poezii moderni: **poezia este o formă de explorare a Realității** (în toate dimensiunile ei, inclusiv a limbajului, a subconștientului etc.), la limită, o știință sui-generis.

În favoarea ideii că poezia este un fel de (supra) știință au pledat cei mai importanți poezii din ultimul secol și jumătate, de la Mallarmé (care afirma: „*Știința, găsindu-și în limbaj o confirmare a ei însăși, trebuie să devină, ea, o confirmare a Limbajului*”) și pînă la Ezra Pound (care, în *Artistul serios* nu ezită: „*Artele, literatura, poezia, sînt o știință, la fel ca și chimia. Obiectul lor de cercetare este omul, specia umană. ...Artele ne oferă cea mai mare parte din datele durabile pe care le posedăm asupra naturii omului - a omului imaterial, văzut ca o creatură gînditoare și simțitoare. Ele încep acolo unde se oprește medicina - mai mult: cele două științe se suprapun uneori, frontierele sînt greu de stabilit între aceste două demersuri uneori complementare*”).

Axioma - poezia modernă e (un fel de) știință - implică/explică o serie întreagă de trăsături specifice ale acesteia. Și anume:

a) deși e scrisă în diverse limbi - și are, cum, de asemenea, afirmă repetat poezii moderni, un rol esențial în asigurarea vitalității, vigoriei, subtilității și preciziei limbilor în cauză - poezia modernă e un fenomen **internațional**, nu poate fi înțeleasă (în esența ei, în evoluția și demersurile ei) decît dacă adoptăm o perspectivă supra-națională (modernitatea e cosmopolită, chiar și atunci cînd pune în scenă miturile tribului). Una dintre cauzele acestei situații poate fi și faptul că:

b) obiectul explorării, al cercetării realizate de/prin poezia modernă e chiar această nouă Realitate, e lumea modernă însăși, omul în lumea modernă; o lume caracterizată, între altele, prin planetarizarea, uniformizarea culturii și civilizației dominante (Această uniformizare precedă și e premisa a ceea ce numim globalizare). Așa se explică de ce:

c) poeții moderni, care scriu în diverse limbi, au mai multe lucruri comune cu ceilalți poeți moderni decât cu antecesorii lor, cu poeții premoderni care au scris în propria limbă. Dincolo de orice distincție, pe care trebuie (și putem) s-o facem în interiorul poeziei moderne, Mallarmé, Rimbaud sau Francis Ponge sînt mult mai apropiați (ca poeți) de Gottfried Benn, Ezra Pound sau e.e.cummings, decât de Victor Hugo, Lamartine sau Alfred de Vigny. La fel cum poezia lui Pound e mai aproape de cea a lui Kavafis decât de cea a lui Longfellow.

Poezia modernă exprimă și „descrie” această nouă lume (obiectuală, a senzațiilor, culturală etc.). Dacă adăugăm și dimensiunea exploratorie, „științifică” a poeziei moderne, nu putem ignora relația noii paradigme poetice cu paradigma științifică dominantă în epoca modernă (așa cum o analizează, între alții, Thomas Kuhn).

Paradigma în discuție va trebui să dea seama de ceea ce s-a întîmplat în întreaga poezie modernă, de la Baudelaire și pînă în zilele noastre (neexcluzînd nici poezia unui Whitman, Maiakovski, Ponge sau e.e.cummings, dar nici pe cea a lui Mallarmé, Tzara, Lowell sau Enzensberger), să unifice într-o structură semnificativă și coerentă, demersurile aparent divergente ale poeziei moderne.

Pentru fixarea principalelor elemente ale paradigmei poeziei moderne ne aflăm - acum - într-o poziție obiectiv mai bună decât remarcabilii exegeți ai poeziei moderne: Marcel Raymond, Hugo Friedrich, Cleanth Brooks, William Empson, Dámaso Alonso etc. Nu numai că beneficiem de cercetările lor, dar și paradigma în cauză a devenit dominantă, s-a stabilizat, s-a normalizat (terminologia e a deja citatului Thomas Kuhn, din *Structura revoluțiilor științifice*). După revoluțiile poetice de la sfîrșitul secolului XIX și, mai ales, din deceniile I - IV ale secolului XX, în ultimii 50 de ani, poezia a intrat într-o perioadă de normalizare. Explorarea realității se face în interiorul noii paradigme, devenite paradigmă dominantă, acceptată de toți cei care contează realmente, de toți marii poeți moderni. (Evident, există în continuare nenumărați poeți - și cititori - care perpetuează un mod de a înțelege, a scrie și a recepta poezia, care ține de lumea premodernă, fiindcă, observa undeva Pound, deși putem fi

contemporani, ...e evident că nu trăim cu toții în aceeași epocă”).

Rămîne, totuși, riscul de a face o cercetare născută moartă, care să nu fie altceva decât reluarea, reformularea, rearanjarea celor deja scrise despre poezia modernă. Voi încerca să-l evit, pe de o parte, prin ambiția de a depăși și unifica modelele divergente ale poeziei moderne, și, pe de altă parte, prin demonstrarea faptului că demersul exploratoriu al poeziei moderne nu s-a încheiat, că acest efort de înțelegere-exprimare-inventare a lumii moderne e în plină desfășurare.

Nu în ultimul rînd, voi încerca să scap de poncife prin conștientizarea meritului modest pe care-l am. În fond, nu fac altceva decât să scot în evidență, să trec într-un discurs diferit (universitar?!) o paradigmă care deja există. Există atît prin poeziile, cît și prin teoriile despre poezie ale marilor moderni. Una dintre trăsăturile distinctive ale poeziei moderne fiind și aceea că ea se instituie în același timp cu propria ei teorie, își conține teoria.

De aceea, principalul meu sistem de referințe teoretice îl vor constitui chiar **textele despre poezie ale poeților moderni**. Nu numai pentru că adevăratul poet modern știe ce face (el opunîndu-se, astfel, modelului poetului inspirat, care „crează spontan” etc.), ci și pentru a evita, pe cît posibil, limitele abordărilor anterioare ale subiectului.

Blocaje și deformări

O dată admise premisele de mai sus, că poezia modernă are, esențialmente, o funcție exploratorie, că este ireductibilă la poezia care o precedă și, totodată, coerentă în demersurile ei (chiar cînd acestea par incompatibile unul cu altul), să vedem de ce aceste premise sînt ignorate de cele mai multe ori atunci cînd este analizată poezia modernă. Să identificăm cîteva dintre cauzele blocajului receptării și înțelegerii poeziei moderne.

1) Reflexul de protecție: reducerea necunoscutului la cunoscut

Cea mai evidentă e deja pomenita tendință de a reduce necunoscutul (în cazul nostru poezia modernă) la cunoscut (poezia clasică, manieristă, romantică etc.). E un binecunoscut reflex

intelectual de protecție, de refuz al nonsemnificativului. Doza de necunoscut, de incomprehensibil pe care sîntem capabili să o suportăm nu e una foarte mare. Cum cei care au analizat poezia modernă au fost, în marea lor majoritate, specialiști în cele literare, mi se pare normală tendința lor de a explica noul, necunoscutul, prin ceea ce cunoșteau mai bine. Desigur și eu, aici, voi face apel la pattern-uri, la semne, rețele de semnificații, structuri existente în literatură. Dar fără a mă limita la ele. Mai mult chiar, voi încerca să folosesc, pe cît posibil, modele din afara literaturii. Mai precis, modele care au fost elaborate pentru a explica fenomene care țin de un alt tip de cunoaștere - cunoaștere mai înrudită decît se crede cu literatura de vîrf - și anume cea științifică. A presupune că astfel putem înțelege mai bine poezia modernă nu mi se pare mai „neștiințific” decît a presupune că poți înțelege poezia modernă prin cea clasică și/sau romantică, manieristă etc. De aceea mi-am permis această abordare „diagonală” (cum ar spune Roger Caillois), una care pornește de la un pariu: să înțelegem - parțial, desigur, dar într-o lumină nouă - poezia modernă pornind de la teorii elaborate pentru cunoașterea științifică, folosind mijloacele pe care ni le pune la îndemînă epistemologia modernă. Un pariu nici chiar foarte curajos. Așa cum am afirmat deja, citînd cîțiva mari poeți ai modernității, poezia e o formă de cunoaștere, de explorare a lumii cu nimic mai prejos, mai puțin „științifică” decît matematica, fizica sau chimia. Ba chiar se poate susține că **poezia este știința centrală, supremă** (iar poetul, ca să-l cităm pe Rimbaud, „*Supremul savant*”).

În același timp, ne vom raporta la Realitatea pe care o explorează poezia modernă, la noua lume în care (și o dată cu care) se naște poezia, despre care va vorbi/scrie, pe care o va transfigura.

Dacă poezia modernă e profund diferită de, ireductibilă la poezia care o precedă, dacă poezia modernă e preponderent exploratorie, ceea ce dă originalitate acestei poezii se datorează, în bună măsură, chiar acestei noi lumi, care, la rîndul ei, e ireductibilă la, diferită de lumile care au precedat-o. Desigur, există un etern uman, ceea ce face să existe și un etern poetic, dar acestea sînt - se înțelege - dincolo de cercetarea de față.

Nu înțelegem, automat, poezia modernă dacă am înțelege - fie și

în mare - lumea modernă. Pe de o parte, deoarece, nu toți oamenii care au trăit/trăiesc în Europa și America de Nord după 1850 au trăit/trăiesc într-o lume (obiectuală, culturală, mentală) realmente modernă (aș spune că doar o minoritate a trăit în ceea ce noi numim modernitate). Pe de altă parte, deoarece poezia modernă, care este nu doar o formă de explorare a noii lumi, ci și una de inventare a acesteia (cît timp poezia se află în centrul culturii, a explora lumea și a o inventa nu se exclud, dimpotrivă), nu are cum să fie un simplu „reflex” al acestei noi lumi. Necunoscutul, care este poezia modernă, nu poate fi redus la (presupusul) cunoscut, care ar fi lumea modernă.

2) Efectul de prezenteizare și 3) Efectul de seră

Explicarea poeziei moderne pe baza poeziei care o precedă este și rezultatul unui efect de prezenteizare. Această raportare (reducere) a prezentului sau trecutului mai apropiat, la un trecut mai îndepărtat (în fond, unul mitic) are și un scop niciodată recunoscut, rareori conștientizat, și anume acela de abolire a timpului. Spațiul intelectual se vrea unul prin excelență supratemporal, de dincolo de „mode și timp”. Efectul de prezenteizare decurge din reflexul de protecție deja analizat: a gândi istoria linear, nu ciclic este tot un mod de a-i da un sens. Dacă în modelele ciclice, atemporale, sensul preexistă, în cele istorice, dialectice, sensul îl oferă direcția însăși, sensul evoluției evenimentelor. Deci, fie că avem de-a face cu o repetare, fie cu o evoluție, ceea ce se întîmplă (se va întîmpla) poate fi înțeles, poate fi explicat prin ceea ce s-a întîmplat deja. Deci, poezia modernă ar putea fi înțeleasă, fie pornindu-se de la un pattern general al poeziei (exprimat deja în poezia premodernă), fie ca rezultat al unei evoluții dialectice și/sau organice.

Mulți cercetători au tendința de a nu accepta ca sistem de referință al evoluției literaturii ceva din afara acesteia; pentru a găsi coerența semnificativă a unui moment literar, a evoluției literaturii ș.a.m.d., ei vor face apel - aproape exclusiv - tot la literatură. Deci, efectului de prezenteizare i se adaugă ceea ce eu aș numi efectul de seră: tendința de a delimita anumite zone culturale, forme de expresie, de cunoaștere, de a le izola pe cît posibil de celelalte. Atît

pentru a putea - intelectualicește - controla întregul câmp (sau a avea această iluzie), cât și pentru a beneficia de o competență maximă (sau a avea această iluzie).

De fapt, așa-numitul efect de seră nu este doar apanajul celor care studiază literatura. Una dintre tendințele specifice lumii moderne (inclusiv a cunoașterii științifice), este aceea de a subdivide, a sectorializa Realitatea (sau câmpul cercetării), pentru a face posibilă o cât mai profundă și exhaustivă explorare a acesteia. De aceea, „izolarea” literaturii dă senzația unei științificități crescute a studiului ei. Mai mult, un asemenea demers *pare* a lua în calcul una dintre principalele premise teoretice ale lucrării de față, și anume: poezia modernă e o formă de explorare a realității, o știință.

Se ignoră faptul că poezia (literatura) nu explorează doar o anumită zonă a Realității, că poezia este esențială - ca demers cognitiv - tocmai prin depășirea unei abordări sectoriale a lumii, că, spre deosebire de științe, ea se raportează întotdeauna la lume ca la un întreg. Mai mult, se uită că poezia nu numai că are o altă relație cu universul explorat (diferită de cea a științelor „normale”), dar și un alt mod de comunicare. Paradoxal, dar tocmai astfel, prin izolarea poeziei, se ignoră specificul acesteia.

De altfel, nici măcar științele „propriu-zise” nu pot progresa fără apelul la un model, la o paradigmă care să depășească zonele restrânse explorate de fiecare știință în parte. Revoluțiile științifice afectează concomitent toate științele realmente vii, pentru că aceste revoluții din știință se bazează pe/duc la/sînt condiționate de elaborarea unui supra-model, a unei paradigme, care e suprasectorială.

Dacă există un paradox al poeziei moderne, el constă în aceea că paradigma respectivei poezii e conținută în chiar poezia modernă. O analiză a paradigmei poeziei moderne este, în ultimă instanță, o simplă descriere, cumva din exterior, a principalelor elemente ale paradigmei, a structurării acesteia, a felului în care s-a constituit etc. Cum poezia se află în centrul limbajului, orice încercare de a o analiza nu poate fi, în ultimă instanță, decît o parafrază, și atît.

Așa încît, pentru a depăși atît efectul de prezenteizare, cît și efectul de seră și paradoxul enunțat mai sus, va trebui să facem apel

la sisteme de referință, discursuri etc. din afara câmpului literaturii, care să ne permită să depășim „marginile” textului literar: modele și analize ale culturii moderne, analize ale mediului fizic, informațional, senzorial (chiar emoțional) modern, ale mijloacelor noi de comunicare a textului, analiza relației creator - produs - receptor etc.

4) *Tirania discursului (sistemul circular de referințe)*

Tendința de a explica poezia modernă exclusiv prin cea care o precedă este și rezultatul a ceea ce aș numi tirania discursului. Coerența discursului, rotunjimea analizei devin mai importante - mai ales în mediile academice - decît adecvarea la subiectul tratat, originalitatea și profunzimea cercetării.¹⁾ Deja cu o întreagă istorie în spate, discursul despre poezie și-a creat propriul său spațiu, care tinde - uneori - să se substituie spațiului literar (poetic) propriu-zis. Cum poezia modernă își este, cumva, suficientă sieși, își conține teoria, discursul despre poezie - care e, repet, o parafrază - pare cu atît mai autentic și mai adecvat cu cît imită mai mult, pe cît posibil la toate nivelurile, structura, modul de a fi al discursului poetic propriu-zis. Discursul despre poezie tinde să imite discursul poetic și, la limită, să i se substituie. Pretenție - aceea de a se substitui poeziei însăși - cu totul îndreptățită, dacă punem, cum au tendința unii s-o facă, semnul egalității între **discurs poetic** și **poezie**, dacă reducem poezia la discurs (unul „special” și atît). Se exclude exact dimensiunea exploratorie a poeziei, cea care a făcut textul să fie așa cum e (un text nu se naște din sine, în sine și pentru sine). A vedea în poezie doar discursul poetic, înseamnă a o reduce la pura retorică. N-avem, atunci, decît să ne întoarcem liniștiți și cumînți la Fontanier.

*

Cele patru tendințe mai sus analizate au drept consecință o serie întreagă de *deformări ale modelului* (mai precis spus, modelelor) *poeziei moderne*.

Iată cîteva deformări ale discursurilor teoretice asupra poeziei moderne:

1) **Negarea, sau punerea în paranteze, a comunicării.**

Pornind de la accentele polemice ale lui Mallarmé și de la

sublinierea, de către acesta, a necesității de a explora limba - pentru a se putea explora și comunica realitatea - Hugo Friedrich își construiește cartea despre poezia modernă pe ideea unei poetici „negative”, a „suspendării codului”, a refuzului comunicării. Roman Jakobson, alias Aliagrov, merge mai departe, afirmând că funcția poetică e funcția reflexivă a limbajului, că - în ultimă instanță - poezia e autocomunicare. Această poziție, cea mai spectaculoasă și mai convingătoare, rezultă dintr-o unilaterală, dacă nu evident deformatoare, lectură a textelor despre poezie ale marilor moderni (ale unora dintre ei, de fapt). Mallarmé, de exemplu, e preocupat **tocmai de comunicare**, de explorarea lumii și exprimarea acesteia. Pentru Mallarmé, poezia trebuie „*să dea un sens mai pur cuvintelor tribului*”, să sporească comunicarea. Cuvintele poeziei sînt nu „autocomunicare”, ci „*Semnele nupțiale ale Ideii*”. Iar Limbajul, care este „*...desfășurarea Verbului, a ideii sale, în Existență*”, se realizează prin „*cele două manifestări ale Limbajului: Vorbirea și Scrierea, destinate (...) să se reunească amîndouă în Ideea Verbului: Vorbirea creînd analogiile lucrurilor prin analogiile sunetelor - Scrierea marcînd gesturile Ideii*”. Scopul poeziei nu este de a genera „irealitate”; aceasta nu e - ca și „tăcerea” - decît un mijloc, nu un scop: „*hazardul învins cuvînt cu cuvînt, albul revine neîndoios, adineauri gratuit, acum motivat* (subl. A.M.), *pentru a conchide că nu mai există nimic dincolo și pentru a autentifica tăcerea*”. „Tăcerea” mallarméană e, iarăși, un mijloc de a te apropia de esențe, de a regăsi Cuvîntul, pentru că... „*limbile (sînt) imperfecte prin aceea că sînt mai multe, lipsește cea supremă... această interdicție e voită dinadins... pentru a nu ajunge să te consideri Dumnezeu*”. Poezia e o aproximare a acestei limbi supreme; poezia „*suplinește defectul original al limbilor*”.

A face din Mallarmé un teoretician al refuzului comunicării, al literalității, ține de limitele noastre intelectuale și de tendința de a „clasa” poezia modernă. Hugo Friedrich găsește în Mallarmé o justificare pentru a caracteriza poezia modernă prin „categorii negative” (sistemul de referință, „pozitiv”, fiind poeticele premoderne), iar Jakobson o justificare pentru a defini din perspectivă lingvistică poezia (fără a intra în coliziune cu ideea centrală a lingvisticii saussuriene, cea a arbitrarității semnului

lingvistic).

2) Ignorarea, sau chiar contestarea dimensiunii exploratorii a poeziei moderne.

Aceasta, spre deosebire de poezia ce o precedă, nu numai că nu s-ar (mai) adresa nimănui, dar nici nu ar mai vorbi despre lumea „reală”. Poezia modernă ar fi doar un „joc secund”, o creare - prin limbaj - a unor lumi imaginare, fără nici o legătură cu realitatea, ba chiar opunîndu-se acesteia. (Aici e o mică „scăpare”: chiar și numai opunîndu-se realității, poezia trebuie să se raporteze la aceasta, să o aibă drept sistem de referință). Negîndu-i-se dimensiunea exploratorie, poezia devine o simplă chestiune de limbaj. Pentru a se ajunge însă la o asemenea poziție teoretică e nevoie - acum - de două operații: scoaterea din discuție a unei bune părți dintre poezii secolului XX (de la Pound și Brecht la Maiakovski și Pavese) și apelul insistent (sau exclusiv) la afirmațiile lui Mallarmé sau Rilke. Dincolo de faptul că cei în cauză reprezintă, după părerea lui W. H. Auden, niște „erezia” ai poeziei moderne, este evident că - cel puțin în cazul lui Mallarmé - avem de-a face cu o lectură deformată a textelor sale teoretice. Pentru Mallarmé, poezia e o explorare a Cuvîntului/Lumii prin Cuvînt. Poezia, care pleacă de la **un fapt natural**, se deosebește de reportaj prin felul în care se realizează transpunerea, transfigurarea: în „*reportaj - povestești, explici, chiar descrii...*”, pe cînd în poezie realizezi „*...minunea de a transpune un fapt natural în a sa aproape atinsă dispariție vibratorie conform jocului vorbirii (...) pentru ca din el să se desprindă, nestînjinită de trimiterea la ceva concret sau apropiat, noțiunea pură*”.

Această „puritate” finală e rezultatul unui proces de explorare, de decantare a **faptului natural**, a Realității. Q.e.d.

3) Ceea ce ar caracteriza, ceea ce ar unifica poezia modernă ar fi contestarea poeziei anterioare.

În felul acesta apar ca definiții pentru modernism, ca fenomene centrale avangardele cele mai gălăgioase (dadaism, futurism, suprarealism), chiar dacă se recunoaște că, în cadrul lor, cei care au urmat **à la lettre** manifestele mișcărilor respective nu au creat o mare poezie.

Se ignoră, însă, că marii poeți moderni, afirmînd ireductibilitatea poeziei moderne, au pus în evidență importanța tradiției literare, au

„dezgropat-o”, au „reinventat-o” (de la Rimbaud la Ezra Pound, sau Lowell, ca să nu-l amintim pe exemplarul Constantin Kavafis).

4) Proiectarea asupra poeziei moderne a unei perspective exterioare (de la perspectiva lingvistică, la cea social-politică, psihanalitică, filozofică, religioasă etc.).

Nu voi insista asupra acestor „invazii”, acestor succesive anexări (care merg de la Plehanov la școala formală rusă, de la Freud și discipolii săi la Heidegger și heideggerieni, de la Paul Claudel și abatele Brémond la André Breton și T.F. Marinetti...). Cum poezia este un mijloc „total” de explorare-exprimare-inventare a lumii, e normal ca ea să poată fi citită din toate perspectivele posibile... *cu condiția să nu fie simplificată, unidimensionalizată*. Condiție pe care sper să o respect și eu. Dacă am pornit de la premisa că putem aplica poeziei moderne modele epistemologice, nu înseamnă că poezia modernă e o știință oarecare, că poate fi citită pînă la capăt ca o știință între multe altele.

5) Accentuarea laturii tehnice a poeziei moderne.

Ea s-ar deosebi de poezia ce o precedă prin noi mijloace, prin noi abordări ale realității - deosebirea ar fi una doar de „tehnologie”.

6) Fragmentarea poeziei moderne, pe baza criteriului limbii.

Nu vom avea poezia modernă ca un fenomen global, ci o sumă de poezii moderne, fiecare fiind un moment din istoria poeziei dintr-un anume spațiu cultural (o anumită limbă). Am avea, deci, un anumit modernism în spațiul cultural francez, un altul în cel german, altul în cel englez, italian etc. Chiar cînd se încearcă o generalizare, sistemul de referință e într-un anume spațiu cultural - de preferință cel francez (vezi Marcel Raymond sau Hugo Friedrich). Deși, în stilul său paradoxal, Wallace Stevens ne-a avertizat că: „*Engleza și franceza sînt aceeași limbă*”.

7) Tendința de a deplasa centrul de greutate al poeziei moderne spre începutul său din secolul XIX.

Mulți cercetători consideră „non-modernistă” poezia care nu ar intra în schema construită pornindu-se de la poezia lui Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé sau Lautréamont. Poezia modernă ar avea, deci, o anume configurație (dată de întemeietori), iar tot ce nu se potrivește acesteia ar fi altceva: avangardism, postmodernism etc. Poziție pe care o regăsim într-o ciudată și pripită clasificare a

poeziei de după Baudelaire, făcută de către Nicolae Manolescu. Acesta distinge trei tipuri de poezie: *modernistă*, *avangardistă* și *postmodernistă*. Ignorîndu-se practica unor mari poeți ai secolului XX, se presupune că unii dintre aceștia - citați mai jos - ar putea face parte concomitent din două paradigme poetice diferite sau că ar exista o „falie” în creația lor. Fiindcă, de exemplu, poezia lui Montale, din *Oase de sepie* e modernistă, cea din *Calet pe patru ani* nu mai e astfel. Lowell, în *Lord Weary's Castle* și *Land of Unlikeliness* e modernist, dar în *Life Studies* nu mai e. Dacă la ei (și la Odysseas Elytis) am putea vorbi de o evoluție, de o depășire a modernismului, mai greu se explică trecerea lui Gottfried Benn de la poezia din volumul său de debut *Morgă*, care nu (prea) e modernistă (dar nici romantică, manieristă sau clasică nu e) la cea modernistă (după definiția comună) din volumele de după 1916.

Textele, practica poeziei moderne sînt cele care ne obligă să încercăm să găsim o paradigmă care să conțină demersuri **aparent** contradictorii ale aceluiași scriitor. Să demonstrăm că nu există o „falie” între precursori (Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé) și cei care scriu după 1910 sau după 1930. Poziția „reducționistă” ar transforma poezia modernă într-un fel de modă (de tipul ossianismului lui McPherson sau alt gongorismului).

8) Tendința de a împărți poezia modernă în direcții distincte, dacă nu opuse, reductibile la tipologii poetice deja cunoscute.

Folosindu-se, așa cum atrăgea atenția Pound încă în 1919, o terminologie învechită, inventată demult și pentru a descrie demersuri poetice substanțial diferite, poezia modernă e - de exemplu - văzută a avea trei direcții: una „tranzitivă”, care respectă „mimesisul” și ar corespunde poeziei clasice sau *trobar planh*-ului din poezia trubadurilor; una „reflexivă”, centrată pe limbaj, antimimetică, corespunzînd lui *trobar clus* și unei părți din poezia romantică; și o poezie „ludică”, de joc, de proliferare a semnificativului, corespunzătoare lui *trobar ric* din poezia provençală și manierismului lui Giambattista Marino.

Dacă acceptăm că poezia trubadurilor este un moment distinct, că demersul ei e unul coerent și unitar (vizibil pentru oricine, la atîtea secole distanță), deși (sau poate tocmai pentru că) conține și *trobar planh* și *trobar ric* și *trobar clus*, va trebui să acceptăm că

asemenea clasificări pot fi făcute, dar în interiorul poeziei moderne.

Doar poezia modernă are o funcție exploratorie?

Rămîne întrebarea: doar poezia modernă are o funcție exploratorie, sau și poezia care o precedă are aceeași funcție? Răspunsul e unul destul de complicat: **da**, și poezia premodernă are o funcție exploratorie, dar nu în întregime, mai precis nu toată poezia premodernă. Pentru a lămuri lucrurile, vom porni de la afirmațiile lui Ezra Pound, profund cunoscător al poeziei universale, obsedat de rolul „central” pe care poezia ar trebui să-l recapete în lumea modernă.

Pound împarte poeții în 6 categorii: 1) **inventatorii**, cei care descoperă/inventează noi forme de expresie; 2) **maestrii**, care nu doar inventează la rîndul lor, dar - asimilînd și coordonînd invențiile înaintașilor - realizează și o sinteză; 3) **epigonii**, care produc variante vlăguite confuze, în siajul marilor opere; 4) **autorii**... „care scriu mai mult sau mai puțin bine, într-un anumite stil... al unei anumite perioade...”; 5) **Belles Lettres**... „despre care nu se poate spune că au generat o anumită formă literară, dar care, totuși, au rafinat o anumită formă literară...”; 6) **generatorii de mode** (gen Góngora sau McPherson)... „a căror formulă acoperă ca un vâl suprafața literaturii, pentru puține secole sau decenii, după care se retrage, fără a o influența realmente...”.

Tot Pound afirmă că, în spațiul cultural european cel puțin, poezia a fost “inventată” de două ori: mai întîi de poeții greci din secolele VIII - VII î.e.n., a doua oară de trubadurii din Provența secolelor XI - XII.

Dacă la acestea adăugăm aserțiunea lui Yuan Chen (citată de L. Zukovsky în *Un obiectiv*): „Nu a mai existat apoi, timp de nouă secole, aici o producție literară”, ca și pe cea a lui Confucius: „Educația începe prin poezie, se întărește printr-o purtare adecvată și se împlinește în muzică” (citată de același Zukovsky în eseu *Poezia*), ajungem la următoarele concluzii:

- poezia este obligatorie pentru a putea să ne orientăm în lume, pentru “a învăța lumea”;
- nu este însă obligatoriu ca să apară poezie (notabilă,

semnificativă) în orice epocă; oamenii se pot orienta foarte bine în lumea lor și cu poezia scrisă cu secole înainte; însă,

- dacă lumea se schimbă radical, e nevoie să apară o nouă poezie, care să ne ajute să „învățăm lumea”. Această „invenție de forme”, de care vorbește Pound, e rezultatul explorării - exprimării - inventării unei noi lumi, a unor noi modalități de a trăi și a înțelege - exprima lumea. Din toate momentele istoriei poeziei, doar puține generează inventatori - cele în care e nevoie de ei. Inventatorii apar la începutul unor mari cicluri culturale, cînd schimbările de mediu exterior (obiectual și instituțional) și interior (cultural, sentimental etc.) **împun** „reapariția” poeziei, reinventarea acesteia. Este, acum, evident că poezia lirică grecească din secolele VII - VIII î.e.n. (ca și poezia trubadurilor) avea o dimensiune **exploratorie**, că ea, inventînd noi forme poetice, inventa noi „obiecte” culturale, noi „mașini de cuvinte” (cum le numește același L. Zukovsky în *Un obiectiv*). La fel, „maestrii” vor explora lumea la un nivel care să le permită „inventarea” a ceea ce noi numim capodopere. Restul, inclusiv „Belles-Lettres” nu țin de epocile mari ale poeziei, cele de explorare. „Belles-Lettres” explorează și ei, dar strict la nivelul combinatoriu, al limbajului poetic, al obiectelor poetice deja inventate/instituite.

Deci: poezia realizată de „inventatori” și de „maestri” are un caracter preponderent exploratoriu, cea a celorlalte categorii de poeți nenumărați și care ocupă secole întregi, nu. Putem, astfel, împărți istoria poeziei în perioade „fertile” și perioade „sterile”, împărți poeții în „maestri și inventatori”, pe de o parte, și în „epigoni, autori, generatori de mode, Belles-Lettres”, pe de altă parte.

Pentru un istoric literar, care are oroare de goluri, a afirma așa ceva înseamnă a da dovadă de o incorectitudine „monstruoasă”. **Dar dacă asta e adevărul?!** Istoria poeziei europene e una în care se succed perioadele de creativitate reală, cu cele epigonice, deși, de cele mai multe ori, poeții nu lipsesc. De altfel, ei sînt întotdeauna necesari: chiar cînd nu mai inventează realmente nimic nou, ei mențin o anumită comunicare cu realitatea, readaptează, rafinează vechile forme, introduc în ele cuvinte, expresii noi etc.

Poezia e o necesitate permanentă, chiar dacă nu e obligatoriu ca

în fiecare secol să existe - într-o anumită cultură - un mare poet: Villon le-a fost suficient francezilor timp de sute de ani. Pentru că - fundamental - respectiva lume nu s-a schimbat timp de sute de ani.

Cînd apare necesitatea (re)inventării poeziei? Simplificînd: atunci cînd într-o anumită „lume” se produce o mutație aflată de profundă încît apare **necesitatea inventării unei noi lumi culturale**.

Schimbările nu se produc în ani sau decenii, ele nu sînt evidente decît atunci cînd exprimarea lor e imperativă. Poezia aflîndu-se în centrul limbajului, fiind „*limbajul încărcat cu maximum posibil de energie (semnificații)*” (Ezra Pound), ruperea vechilor legături și (re)facerea altora noi nu se poate realiza (în limbaj, deci în cultură, deci în realitate) decît în/prin poezie. La fel ca - de exemplu - un anumit proces chimic, care nu se declanșează și nu poate avea loc decît în anumite condiții.

Întrucît sînt mai îndepărtate în timp, putem înțelege mai bine contextele în care au fost inventate poezia (lirică) greacă sau cea a trubadurilor. Atît în primul, cît și în al doilea caz, lirica (sau ceea ce numim acum poezie) marchează o desprindere de eposul liric, e o afirmare a **individualului** ca diferit de **colectiv**. Arhiloh, Sapho și ceilalți, ca și Guillaume de Poitiers, Jaufré Rudel, Bertran de Born, Cercamon etc. exprimă - dacă e să-i comparăm cu Homer, Hesiod sau epopeile medievale - o perspectivă **personală** asupra subiectelor care - semnificativ - sînt cam aceleași: dragostea, războiul, moartea, relațiile interumane etc. Evident că **valorile, soluțiile** propuse sînt diferite: centrate pe corporalitate în cazul vechilor greci, pe spiritualitatea creștină în cazul trubadurilor.

Din rațiuni de demonstrație, am simplificat foarte mult, urmînd ca analiza mediului socio-cultural, a provocărilor acestuia („challenges” e mai corect, dar e-n engleză!) să o fac în detaliu pentru poezia modernă. Oricum: dacă au aceeași funcție de explorare-exprimare-inventare ca și poezia modernă, lirica veche greacă și poezia trubadurilor au apărut în **contexte diferite**, au rezolvat **tensiuni diferite**. De aceea poezia trubadurilor este ireductibilă la poezia antică, deși poezii trubaduri n-au apărut „din neant”; unii dintre ei aveau chiar cunoștință de poezia greacă și latină (dar prin filieră arabă, bizantină eventual).

Astfel devine comprehensibil de ce poezia modernă e **ireductibilă** la poezia preexistentă, nu poate fi înțeleasă decît parțial și/sau deformat prin prisma poeziei care o precedă. Poezia fiind explorare-inventare-exprimare, nu contează doar demersul (aceiași) de a re-inventa o coerență a textului (lumii, realității), sau folosirea (parțial a) acelorași tehnici, ci și provocările cărora trebuie să le răspundă poezia, tensiunile pe care trebuie să le rezolve.

Ajunși aici, să precizez: poezia are o funcție socială, altfel nici nu ar exista. Dar ea nu poate fi redusă la propagandă, nici la plăcerea estetică, la *delectare*, nici la educație (în sensul strict), la *docere*. Funcția socială a poeziei - și nu trebuie să ne ferim de sintagmă, fie și numai pentru că aristocraticul T.S. Eliot nu s-a speriat de ea - e mult mai complicată, iar definirea acesteia nu poate fi făcută înainte de a vedea ce a provocat poezia modernă, ce i-a obligat pe oameni, iarăși, să (re)inventeze poezia.

Funcția socială a poeziei nu este aceeași în epoci istorice diferite. Alături de provocările diferite, cărora trebuie să le răspundă, schimbarea funcției sociale a poeziei în lumea modernă constituie al doilea factor care ar face ca poezia modernă să fie esențialmente altfel decît poezia care o precedă. Ea se naște dintru început altfel, e concepută dintru început pentru a funcționa diferit și a avea alte funcții. Ceea ce a șocat și continuă să șocheze, în poezia modernă, e continua ei metamorfoză (cel puțin la nivel superficial). Dar nu e vorba decît de o normală adecvare la o lume care se schimbă de la o zi la alta.

În încercarea de a înțelege poezia modernă, trebuie să ținem seama și de factorul timp. Poezia modernă are, în comparație cu cea care descinde din vechea lirică grecească sau din poezia trubadurilor, o **istorie foarte scurtă**. E extrem de tinăra. În ciuda accelerărilor tuturor proceselor culturale, poezia modernă se află în faza „inventatorilor” și (eventual) a „maestrilor”, deși - deja - apar „epigonii”, „autorii”, „Belles-Lettres”, „generatorii de mode”.

În plus, datorită aceluiași fenomen de accelerare, deși există o nouă paradigmă poetică, ea nu a fost stabilizată, normalizată decît tîrziu. Și - cel puțin teoretic - poate fi repusă aproape oricînd în discuție.

discuție.

În știință, de exemplu, unde revoluțiile au avut loc la sute (mii) de ani, ultima revoluție - datînd (și faptul mi se pare semnificativ) de la sfîrșitul secolului XIX, începutul secolului XX - poate fi, în principiu, urmată de o altă revoluție în următorii 10-20 de ani.

PARTEA ÎNTÎI

PARADIGMA POEZIEI MODERNE

Axioma noastră - *poezia ca explorare* - ne obligă să analizăm ce determină (re)inventarea poeziei, de ce apar noi forme poetice, de ce se descoperă/inventează noi zone ale poeziei/realității.²⁾

Poezia modernă vine să exprime o lume complet diferită de lumile anterioare, o lume pentru înțelegerea-comunicarea-inventarea căreia nu sînt suficiente nici științele, nici celelalte arte, nici celelalte genuri literare. Vom denumi cauzele care determină apariția poeziei moderne, care o fac necesară: **factori**. Și, din rațiuni de demonstrație, îi vom împărți în două mari categorii: **factori externi** - care se referă la mediul obiectual și (uneori) instituțional, la relația senzorială cu lumea, la corporalitate, la mijloacele prin care comunică oamenii între ei etc. - și **factori interni** - care se referă la cultură ca sistem de structurare-înțelegere-explicare a lumii, la relațiile simbolice cu ceilalți, cu lumea, cu noi înșine, la psihologia individuală și colectivă, la relațiile din interiorul câmpului literar, la relațiile între arte etc.

FACTORII EXTERNI

Principalii factori externi sînt rezultatul revoluției industriale și postindustriale (ea însăși făcută posibilă și accelerată de revoluțiile din știință, din mentalitatea colectivă a anumitor comunități etc.). Această revoluție antrenează o răsturnare profundă atît în felul în care ne raportăm la mediu, cît și în modul în care simțim și trăim. Această răsturnare nu este percepută cu acuitate decît de anumite spirite care găsesc răspunsuri parțiale, simplificatoare uneori, alteori prea complicate, sau fără limbajul necesar pentru a le comunica cum trebuie, cel mai adesea. Senzația că lumea în care trăim e una absurdă sau îngrozitor de „vulgară” provine și din incapacitatea de a reacționa corect la acești factori. Simplificînd la maximum, iată principalii factori externi:

Schimbarea raportului natural/artificial

Pentru prima dată în istoria umanității marea majoritate a membrilor unor întregi comunități trăiește într-o lume în care obiectele fabricate de om sînt, procentual, net superioare celor naturale. Trăim, deja, într-o lume artificială. (În anumite medii, extrem de restrînse, din epoca alexandrină sau din Orientul îndepărtat, fenomenul a mai existat, generînd o artă și o poezie care ne sună foarte cunoscut, dar, acum, avem de-a face cu un fenomen de masă). Unul dintre primii care sesizează această mutație fundamentală e Baudelaire. El face elogiul **artificialului**, pe care îl opune **naturalului**. Dandysmul lui Baudelaire a fost, poate, o simplă poză, dar asumarea preeminenței artificialului asupra naturalului și construirea, inventarea unui mod de a trăi pornind de la această premisă mi se par esențiale.

Preeminența, fie ea și numai cantitativă, a lucrurilor fabricate (de om) asupra celor naturale (făcute de Dumnezeu), implică și altă relație cu lumea: realitatea nu mai e **descifrată pentru a te adeva ei**, ci **descifrată pentru a fi modelată**. Lucrurile nu mai sînt (în primul rînd) **semne**, ci **obiecte**, care trebuie folosite. Nu întîmplător, dandysmul și elogiul artificialului merg mîna în mîna cu satanismul (deși persistă nostalgia după o lume în care mai

există Dumnezeu, în care El e stăpîn).

Preeminența artificialului se extinde și asupra relațiilor interumane: **celălalt** devine un **obiect** (oroarea vizavi de reducerea omului la trup, de transformarea lui în materie și atît, o întîlnim de la Baudelaire pînă la Gottfried Benn - în poemele din *Morgă* - sau la Robert Lowell - în poemul *Comandorul Lowell*).

Mai mult, valorile umane - inclusiv frumusețea, dar și virtutea - sînt **deplasate dinspre exterior spre interior**. Nici Dumnezeu, nici Natura nu mai oferă Modelul, ci omul care „dă de ceva nou”, invenția umană. Iată cîteva fraze semnificative ale lui Charles Baudelaire din *Elogiul Machiajului*: „*Cele mai multe din erorile privitoare la frumos provin din falsa concepție pe care secolul XVIII o avea despre morală. Pe atunci natura era luată drept temei, izvorul și tipul a tot ceea ce este bine și a oricărei frumuseți cu puțință... natura nu ne învață nimic sau mai nimic... ea îl împinge pe om să-și ucidă semenul, să-l mănînce, să-l țină captiv, să-l chinuiască... Treceți în revistă tot ceea ce este natural și nu veți afla decît lucruri înspăimîntătoare... Virtutea, dimpotrivă, este artificială*” (sublinierea îi aparține lui Baudelaire). Dar iată, în același eseu, și negarea mimesisului, tot în numele artificialului: „... *pictura obrazului nu trebuie folosită în scopul vulgar, nemărturisit, de a imita natura pură și a rivaliza cu tinerețea... Cine ar îndrăzni să-i atribuie artei funcțiunea sterilă de a imita natura!*”. În escul *Femeile și fetele*, întîlnim asocierea ideii de frumos artificial cu aceea de modernitate: „*asumîndu-și menirea să caute și să explice frumosul înăuntrul modernității*” (sublinierea lui Baudelaire), *(artistul) înfățișează cu pasiune femei foarte împodobite și înfrumusețate cu ajutorul a tot soiul de dresuri de spîierie*”.

Modificarea universului senzațiilor, a relațiilor dintre simțuri

Modificarea universului senzorial al omului modern decurge direct din preeminența artificialului asupra naturalului. În primul rînd, posibilitatea de a fabrica un mediu artificial permite favorizarea unui simț în defavoarea altuia (cel favorizat, de obicei,

e văzul). În al doilea rînd, simțurile sînt „satisfăcute”, dar și condiționate, prin folosirea parfumurilor, rujurilor, deodorantelor de tot felul, a cremelor, mănușilor etc. Practic, universul senzațiilor omului modern este puternic, dacă nu decisiv, diferit de cel al omului epocilor anterioare (cu excepțiile - elita chineză, alexandrină etc. - arătate deja mai sus). Semnificativă este generalizarea acestei noi lumi de senzații, care se substituie senzațiilor naturale.³⁾ Cînd poezia modernă explorează realitatea, ea explorează și noul univers al senzațiilor „moderne”. (O mică paranteză: întreg universul figurativ al poeziei premoderne - bazat pe un sistem de imagini naturale - devine în bună măsură exotic pentru omul modern; sau, în ultimă instanță, nu mai funcționează deloc. Paradoxal, noi, modernii, simțim mai rudimentar. Scăderea sensibilității omului modern e și rezultatul inexistenței de *corelativi obiectivi*, creați în/prin limbă, ai noului univers în care acesta trăiește). Nu întîmplător, Fernando Pessoa, unul dintre poeții exemplari ai modernității - aparent preocupat cu prioritate de construirea, confecționarea de prefabricate umane, de heteronimi - insistă asupra importanței senzației, construind o întreagă teorie în jurul acesteia și mergînd pînă la a face din „*deplasarea atenției către senzație*” un criteriu de clasificare a poeziei, de la vechii greci pînă la ceea ce el numește senzaționism.

Schimbarea modului în care e trăită realitatea

Lumea modernă nu e pur și simplu o lume în care artificialul e dominant, un nou univers al senzațiilor, ci și un mod diferit de a percepe și trăi realitatea. Trenul, automobilul, telefonul, avionul, televizorul, radioul, computerul etc. iată cîteva dintre prelungirile tehnologice ale animalului uman, care îl modifică în ultimă instanță chiar pe acesta din urmă. Realitatea noastră - felul în care percepem și trăim timpul și spațiul - este una radical diferită de cea a strămoșilor noștri. Nu doar că omul se percepe pe sine ca pe un dominator al obiectelor din jur și ajunge să se vadă pe sine și să-l vadă pe celălalt ca pe un obiect, dar chiar este un alt om. Care trăiește o altă realitate.⁴⁾ Prelungirile tehnologice ale ființei noastre au lărgit Realitatea, au modificat-o fundamental. Relațiile

există Dumnezeu, în care El e stăpîn).

Preeminența artificialului se extinde și asupra relațiilor interumane: **celălalt** devine un **obiect** (oroarea vizavi de reducerea omului la trup, de transformarea lui în materie și atît, o întîlnim de la Baudelaire pînă la Gottfried Benn - în poemele din *Morgă* - sau la Robert Lowell - în poemul *Comandorul Lowell*).

Mai mult, valorile umane - inclusiv frumusețea, dar și virtutea - sînt **deplasate dinspre exterior spre interior**. Nici Dumnezeu, nici Natura nu mai oferă Modelul, ci omul care „dă de ceva nou”, invenția umană. Iată cîteva fraze semnificative ale lui Charles Baudelaire din *Elogiul Machiajului*: „*Cele mai multe din erorile privitoare la frumos provin din falsa concepție pe care secolul XVIII o avea despre morală. Pe atunci natura era luată drept temei, izvorul și tipul a tot ceea ce este bine și a oricărei frumuseți cu puțință... natura nu ne învață nimic sau mai nimic... ea îl împinge pe om să-și ucidă semenul, să-l mănînce, să-l (înă) captiv, să-l chinuiască... Treceți în revistă tot ceea ce este natural și nu veți afla decît lucruri înspăimîntătoare... Virtutea, dimpotrivă, este artificială*” (sublinierea îi aparține lui Baudelaire). Dar iată, în același eseu, și negarea mimesisului, tot în numele artificialului: „... *pictura obrazului nu trebuie folosită în scopul vulgar, nemărturisit, de a imita natura pură și a rivaliza cu tinerețea... Cine ar îndrăzni să-i atribuie artei funcțiunea sterilă de a imita natura!*”. În eseu *Femeile și fetele*, întîlnim asocierea ideii de frumos artificial cu aceea de modernitate: „*asumîndu-și menirea să caute și să explice frumosul înăuntrul modernității*” (sublinierea lui Baudelaire), *(artistul) înfățișează cu pasiune femei foarte împodobite și înfrumusețate cu ajutorul a tot soiul de dresuri de spițerie*”.

Modificarea universului senzațiilor, a relațiilor dintre simțuri

Modificarea universului senzorial al omului modern decurge direct din preeminența artificialului asupra naturalului. În primul rînd, posibilitatea de a fabrica un mediu artificial permite favorizarea unui simț în defavoarea altuia (cel favorizat, de obicei,

e văzul). În al doilea rînd, simțurile sînt „satisfăcute”, dar și condiționate, prin folosirea parfumurilor, rujurilor, deodorantelor de tot felul, a cremelor, mănușilor etc. Practic, universul senzațiilor omului modern este puternic, dacă nu decisiv, diferit de cel al omului epocilor anterioare (cu excepțiile - elita chineză, alexandrină etc. - arătate deja mai sus). Semnificativă este generalizarea acestei noi lumi de senzații, care se substituie senzațiilor naturale.³⁾ Cînd poezia modernă explorează realitatea, ea explorează și noul univers al senzațiilor „moderne”. (O mică paranteză: întreg universul figurativ al poeziei premoderne - bazat pe un sistem de imagini naturale - devine în bună măsură exotic pentru omul modern; sau, în ultimă instanță, nu mai funcționează deloc. Paradoxal, noi, modernii, simțim mai rudimentar. Scăderea sensibilității omului modern e și rezultatul inexistenței de *corelativi obiectivi*, creați în/prin limbă, ai noului univers în care acesta trăiește). Nu întîmplător, Fernando Pessoa, unul dintre poeții exemplari ai modernității - aparent preocupat cu prioritate de construirea, confecționarea de prefabricate umane, de heteronimi - insistă asupra importanței senzației, construind o întreagă teorie în jurul acesteia și mergînd pînă la a face din „*deplasarea atenției către senzație*” un criteriu de clasificare a poeziei, de la vechii greci pînă la ceea ce el numește senzaționism.

Schimbarea modului în care e trăită realitatea

Lumea modernă nu e pur și simplu o lume în care artificialul e dominant, un nou univers al senzațiilor, ci și un mod diferit de a percepe și trăi realitatea. Trenul, automobilul, telefonul, avionul, televizorul, radioul, computerul etc. iată cîteva dintre prelungirile tehnologice ale animalului uman, care îl modifică în ultimă instanță chiar pe acesta din urmă. Realitatea noastră - felul în care percepem și trăim timpul și spațiul - este una radical diferită de cea a strămoșilor noștri. Nu doar că omul se percepe pe sine ca pe un dominator al obiectelor din jur și ajunge să se vadă pe sine și să-l vadă pe celălalt ca pe un obiect, dar chiar este un alt om. Care trăiește o altă realitate.⁴⁾ Prelungirile tehnologice ale ființei noastre au lărgit Realitatea, au modificat-o fundamental. Relațiile

interumane sînt direct afectate, dar e afectat și modul în care ne percepem pe noi înșine. Limbajul preexistent e insuficient pentru a exprima ceea ce se întîmplă cu noi. Sîntem în plină angoasă a lipsei de sens, în plin absurd.

Sistemul de referință, Realitatea, e unul accelerat, astfel încît mișcarea în sine devine o valoare. E ceea ce vor celebra futuriștii italieni.⁵⁾ Lumea în care trăim ne suprastimulează, viteza fiind în centrul acestei suprastimulări. Consecințele unui asemenea fenomen vin să se îmbine cu cele ale factorilor externi analizați deja: realitatea e simplificată, toate simțurile se subordonează - și mai puternic - văzului, cel mai rapid dintre ele și cel mai antrenat în decodarea prin simplificare a stimulilor exteriori. (Nu întîmplător, adaptarea la civilizația industrială și la cea postindustrială trece prin alfabetizare, iar extrem-orientalii - cu ale lor ideograme - par cei mai ușor adaptabili, mai eficienți în noul mediu). Acestei noi lumi i se potrivește perfect ceea ce spune Rimbaud în *Iluminări*: „... *pressé de trouver le lieu et la formule*” (sublinierea mea, A.M.); ca și celebra sa: „*dereglare a tuturor simțurilor/sensurilor*”; polisemia lui „sens” din franceză permițîndu-i să pună în evidență această legătură indisolubilă între simțuri și sensuri, dereglarea primelor antrenînd - automat - și dereglarea celor din urmă.

Reificarea

Consecință a factorilor deja analizați - ca și a unor factori interni - reificarea face parte din însuși procesul de civilizare, analizat de Norbert Elias în celebrele *Civilizația moravurilor* și *Dinamica Occidentului*. Civilizarea implică un control sporit al funcțiilor corpului, o codificare superioară a comportamentului și o reducere la maximum a „naturaleții”.

Creșterea pragului de sensibilitate „publică” (de fapt, impunerea ca esențial a „spațiului privat”) face ca „rezolvările” anumitor necesități „naturale” (de la nevoile fiziologice, pînă la curățatul nărilor) să fie percepute ca jenante. Ele vor fi izolate, depersonalizate, (dacă se poate) ascunse. Inventarea și impunerea de anexe (gen lingură, furculiță, cuțit) pentru hrănire și altele s-au

realizat - practic - la nivelul elitelor abia în secolele XVII - XVIII în Franța, Anglia, Germania, Italia și s-au generalizat abia în secolul XIX în respectivele țări (care țări - inclusiv din această cauză - se considerau civilizate!). Această reificare, această anonimizare și „deanimalizare”, dacă pot să-i spun astfel, au drept scop/rezultat posibilitatea de a face omul capabil să suporte fizic o aglomerație de tipul orașului modern (în care dezodorizarea generală, ignorarea celui alt, convențiile etc. par aberante, dar sînt absolut necesare pentru inhibarea reacțiilor innăscute legate de instinctul teritorial, de cel sexual etc.). Elogiul artificialului, făcut de Baudelaire, citat mai sus, e și unul al reificării - civilizația, modernitatea devenind de neînțeles fără aceasta. Consecințele însă - în planul relației omului cu lumea și cu sine - sînt șocante. Apare senzația de non-realitate a lumii, de anulare a ceea ce, în același timp, se află în centrul modernității, și anume a **individualității**. Această senzație, amplificată de schimbarea modului de comunicare a informației în lumea modernă, vine în contradicție cu și face vulnerabilă ideologia dominantă a modernității, construită pe ideea de **distincție, de separație, de individualitate**. Dă naștere paradoxului pe care Fernando Pessoa îl formulează astfel: „*Ce înseamnă toată lumea, ceilalți? Pentru mine «toată lumea» nu e decît un singur lucru... N-am cunoscut pe nimeni. Deosebeam oamenii unul de celălalt, cum deosebești pietrele... Ei nu mi-au dat niciodată senzația că sînt reali, mai ales cînd vorbeau.*” (sublinierile îmi aparțin).

Schimbarea modului de comunicare a poeziei, a informației în general

Aflată în centrul comunicării, poezia a fost influențată direct de substituirea de către comunicarea scrisă (și indirectă) a comunicării orale (directe). Ceea ce se uită mai întotdeauna, cînd se compară poezia modernă cu cea care a precedat-o, este că poezia premodernă a fost una **lirică**. Formele inventate de vechii greci și de trubaduri erau ale unei poezii care **se cînta**, care era receptată direct de cel căruia îi era destinată. Nu intru în amănunte, cert este că, o dată cu impunerea scrisului, trebuiau inventate noi forme

poetice. Ceea ce și face poezia modernă, începînd cu teoriile despre poezie ale lui Poe - altminteri un poet încă în siajul „liricii clasice” - cu poemele în proză ale lui Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud și terminînd cu caligramele lui Apollinaire, poemele lui Francis Ponge sau experimentele lui Pound, ale poeziei concrete etc.⁶⁾

Modificarea relației creator-receptor; apariția Publicului

Înlocuirea comunicării orale cu cea scrisă, în special în mediile culte, în cadrul „elitelor”, antrenează o modificare radicală a relației creatorului cu receptorul său. Oralitatea presupune, pe lângă sincretism, și un feed-back imediat, o presiune a receptorului asupra creatorului. Esențială nu e, în culturile orale, poezia, obiectul artistic în sine, ci comunicarea - poezia putînd fi modificată ad-hoc pentru a se realiza, spori comunicarea. În plus, creatorul își cunoaște, cel puțin în mare, receptorii, are un contact direct cu ei, împărtășește aceleași valori etc.

Poezia scrisă (literatura scrisă) intră în relație cu ceea ce Kierkegaard numește **Publicul**: o masă anonimă (și fără chip) de indivizi legați între ei (și de creator) doar atîta timp cît durează lectura poeziei, lectură care poate fi întreruptă oricînd, fără ca autorul să o știe. Nu există, practic, feed-back. De-aici și „*plăcerea aristocratică de a displăcea*” a lui Baudelaire, de aici „*antipoezia*”, de aici binecunoscuții „*poètes maudits*” etc. În poezia greco-latină sau în cea provensală nu existau poeți blestemați. Acolo, sau te plăcea publicul, sau nu erai poet deloc (sau, cel mult, un poet de care se rîde, unul uitat aproape imediat).

Dacă nu există realmente un feed-back, există însă altceva: **obiectul artistic - poemul**. Cel care ia contact cu receptorul, cu acest misterios și teribil Public nu e poetul, ci poemul. De aceea centrul atenției se deplasează de pe comunicare pe fabricarea obiectului artistic. Poemul, afirmă Poe, trebuie să aibă rigoarea unei formule matematice. El este un corelativ obiectiv în viziunea lui T.S. Eliot, o mică (sau mare) mașinărie din cuvinte, după părerea lui Zukovsky. În centrul meditațiilor despre poezie ale lui Mallarmé se află **Cartea**, înțeleasă ca un instrument spiritual. Cartea, „*expansiune totală a literiei, trebuie să ia din aceasta -*

direct - mobilitate și spațiu, să instituie un joc care - nu se știe cum - să confirme ficțiunea”. Pentru Mallarmé scrierea unei cărți și fabricarea acesteia sînt consubstanțiale: „*fabricarea unei cărți, aceea mulțime de semne care se vor răspîndi în lume, începe cu o frază*”. Relația cu Publicul poate fi de două feluri: „*pozitivă*” și atunci Cartea este „*Virginitate care, solitară, în fața transparenței unei priviri potrivite, s-a împărțit ca de la sine în fragmente de candoare (cuvînt și tăcere), semne nupțiale ale Ideii*”. Sau „*negativă*”, Publicul neluînd în seamă Cartea și atunci „*Cartea, unde trăiește spiritul pe deplin mulțumit, în cazul unei neînțelegeri... se scutură de zgura clipei...; devenit impersonal, volumul, o dată ce te-ai despărțit de el ca autor, nu cere (obligatoriu) apropierea vreunui cititor*”.

Prin atenția care i se acordă, prin rolul decisiv pe care-l are în comunicare, poemul modern *se instituie* (ca să folosesc o formulă mallarméană) diferit de poemele premoderne și funcționează altfel. El *se substituie* - în fața Publicului - *poetului*, de aici dispariția elocutorie a acestuia (o consecință logică evidentă a noului mod de a se comunica, de a exista al poeziei).

O altă consecință importantă a generalizării comunicării scrise, mediate de un obiect artistic (poemul, Cartea), este și aceea că poezia poate și trebuie să-și dezvolte latura experimentală, dimensiunea prospectivă. Cel puțin în principiu - dar există și exemple prestigioase, de la Emily Dickinson și Baudelaire, la Rimbaud, Pessoa sau Bacovia - poetul își poate „permite” să rămînă, practic, necunoscut sau cunoscut de un cerc restrîns de inițiați, să își aștepte Publicul (potențial) două sau chiar trei generații la rînd. O situație cu totul inimaginabilă pentru poezia premodernă.

De aici, o mai mare libertate a autorului în raport cu textul, cu actul de creație și, la limită (cîm susține Mallarmé), cu Publicul. Poezia își permite (sau este obligată) să experimenteze mai mult, să se nască și să existe în spații limitate, pentru specialiști, ea putînd să nici nu ajungă la Public direct, ci intermediat, ca și științele de vîrf de care vorbeam (fizica cuantică, matematicile superioare, biochimia etc.).

Înlocuirea informației directe de către informația mediată

Ca o consecință a progresului tehnologic, a apărut și fenomenul de substituție a informației directe (rezultat al contactului senzorial cu lumea, al contactului i-mediat cu ceilalți) de către informația indirectă, din ziare, de la radio, televiziune, din cărți etc. Această schimbare a felului în care ne informăm antrenează o lărgire a orizontului informațional, dar și o aplatizare, o impersonalizare a lui (mass-media fiind o mediere, ceea ce implică o intermediere, dar și o coborîre a complexității informației spre *media receptorilor*). Trăind într-o lume artificială, avem și o cunoaștere a acesteia mediată mereu de alții. De aici și primejdia manipulării (mai mult sau mai puțin voluntare) a informației. Aici poezia modernă intră deja în joc, și încă într-un mod decisiv. Poetii moderni sînt poate primii care conștientizează riscurile informației intermediare: de la rimbaldianul „*Je est un autre*” (dacă realitatea e intermediată de altul, eu deja nu-mi mai trăiesc propria viață, ci una a altuia), la opoziția Poezie - Reportaj din meditațiile asupra poeziei ale lui Mallarmé. (Poezia e obiectivă și personală, astfel esențială, spre deosebire de Reportaj care e subiectiv și impersonal, deci derizoriu), de la corelativul obiectiv al lui T.S. Eliot și pînă la poezia (teoriile despre poezie ale) imagismului, obiectivismului, la biografismul lui Lowell sau Berryman, la personismul lui Frank O'Hara. „*Disparația elocutorie a poetului*”, care „*lasă inițiativa cuvintelor*”, despre care am vorbit deja aici (și vom mai vorbi – Mallarmé rămîne unul dintre teoreticienii fundamentali ai poeziei moderne, fiindcă e printre primii care au sesizat noua situație a poeziei în comunicarea interumană), instituie un demers fundamentalmente onest, al poetului care - spre deosebire de mass-media, de jurnalist - nu manipulează informația, nu o mediază.

Meditația asupra modalităților de comunicare și asupra rolului poetului (și al poeziei) în contracararea uniformizării, depersonalizării și manipulării imaginii realității, rămîne una dintre temele majore ale poeziei moderne, pentru că această contracarare este una dintre cele mai importante componente ale funcției sociale a poeziei: „*Cuvintele tipărite sau transmise prin telegraf nu sînt, o*

dată apărute, fără efect asupra comunității. În chiar momentul în care limbajul devine cel mai puternic instrument al perfidiei, chiar el, și doar el, poate – încă o dată – să desfacă și să sfîșie firele plasei în care e prins omul” (Ezra Pound).

FACTORII INTERNI

În momentul în care trecem la enumerarea factorilor interni, atingem deja punctul sensibil, al modelelor culturale ale modernității. Cum trăim încă în interiorul culturii moderne (chiar dacă în *modernitatea târzie*, după Vattimo sau în *postmodernitate*, după Ihab Hassan, Lyotard, Eco&Comp), orice model al acesteia am adopta, vom face - automat - și o alegere, vom opta pentru unul dintre modelele (concurente între ele) din interiorul modernității. Dacă putem cădea ușor de acord asupra definirii celor mai importanți factori externi care au modelat lumea modernă, însăși selectarea anumitor factori interni și ignorarea altora (din neștiință, sau fiindcă îi considerăm secundari, neimportanți) reprezintă, în sine, o opțiune, ne angajează vizavi de un model sau altul al modernității.

Cum abordarea mea e una care are drept axiomă ideea că **poezia se află în centrul explorării-exprimării-inventării modernității**, că înțelegerea poeziei moderne în specificul ei, a modalității ei de a funcționa constituie una din Căile Regale pentru înțelegerea culturii moderne, pentru depășirea abordărilor reductive (filozofice, sociologice, economice, antropologice etc.), mă voi mulțumi să aduc în discuție câțiva factori interni asupra cărora există - deja - un fel de consens.

Deoarece cultura ca fapt obiectiv și individualitățile care trăiesc într-o cultură sînt interdependente, e greu să tragi o graniță între ele. De aceea factorii interni se referă la ambii - la cultura propriu-zisă și la individul trăitor din respectiva cultură - chiar și atunci cînd, aparent, se analizează numai nivelul general, cultura, sau cînd e analizat doar generatorul/receptorul de cultură.

Cultura modernă: o cultură de tip semantico-sintactic

Ceea ce numim cultură modernă este, în fond, cultura occidentală modernă, care tinde să se impună întregii lumi, care devine un model pentru popoarele cele mai diferite. Meditațiile asupra culturii (a individului în cultură) din spațiul cultural european din ultimele 2-3 secole, chiar dacă sînt inspirate,

stimulate de contactul cu cultura indiană, cu cea chineză sau japoneză, de descoperirea Americii și de (re)descoperirea (în fond, reinventarea) Antichității greco-latine (mai apoi a Egiptului antrichității, a Sumerului, a fondului mitologic indo-european etc.), sînt nu doar încercări de a lămuri noua cultură ce se naște, dar sînt și factori de orientare și structurare a culturii moderne, contribuie la configurarea acesteia. De la Montesquieu sau Jean-Jacques Rousseau, trecînd prin Winkelman, Goethe, Schopenhauer, Kierkegaard, Marx, Spengler, Nietzsche și pînă la sociologi și antropologi ca Marcel Mauss, Émile Durkheim, Max Weber și Pareto, la psihanaliștii Freud, Jung sau Adler, la istorici ca Arnold J. Toynbee sau Fernand Braudel (și întreaga școală istorică de la „*Annales*”), la lingviști, de la Saussure și Jakobson la Hjelmslev, ca să nu-i cităm pe filozofii și epistemologii din secolul XX, de la Heidegger și Wittgenstein la Karl Popper sau Rudolf Carnap, toți oferă nu doar explicații într-un anume domeniu, ci și modele de înțelegere-trăire-semantizare a realității, a întregii culturi moderne. Nu e lipsit de semnificație, de exemplu, faptul că o anume teorie economică a lui Karl Marx a generat un anume mod de a înțelege societatea, relațiile între oameni și că ea a stat la baza construirii unei noi lumi, a unei Utopii „culturale” în primul rînd (practicile barbare ale acestuia fiind întotdeauna „motivate” ideologic), care e comunismul. Sau că teoriile lui Nietzsche au putut fi dezvoltate - împotriva chiar a ceea ce spusese de altfel filozoful însuși - în nazism. Sau că psihanaliza a devenit nu doar o metodă de tratare a bolnavilor psihici, ci și o componentă fundamentală a culturii moderne; psihanaliza poate genera teorii despre poezie, dar devine și un bun de prestigiu (în America, a merge la psihiatrist e, sau era, semnul unui anume statut social).

De aceea, în încercarea mea de a caracteriza cultura modernă, voi face apel la o tipologie care se vrea neutră, care - cel puțin - nu valorizează explicit un anume tip cultural în detrimentul altuia. Și anume la clasificarea lui Iuri Lotman din *Studii de tipologie a culturii*. După Lotman, culturile sînt de 4 tipuri:

1) **Tipul semantic**, construit pe principiul identității dintre semn și obiect, în care nu există ceea ce Saussure numește arbitrarul semnului lingvistic. Pentru culturile de tip semantic, „la început a

fost Cuvîntul", nu există decît o unică realitate, care se regăsește mereu aceeași (și în totalitate) în fiecare lucru/semn în parte (conform principiului hologramei). Totul este valoros; ce nu este valoros - adică semnificativ, legat de Cuvînt/Realitate - nu există (de tip semantic sînt culturile orientale, culturile populare, cultura medievală și cultura greco-latină). Omul are o semnificație absolută (și o valoare asemenea), dar tot ce există - fiind creația Divinității - are aceeași valoare cu omul, cu fiecare om în parte (oamenii fiind perfect egali, „identici”);

2) **Tipul cultural sintactic**, specific societăților absolutiste (Franța în secolul XVII, imperiul țarist în secolele XVII - XIX etc.), se bazează pe principiul ierarhizării-formalizării: valoarea unui om, a unei acțiuni etc. e dată de locul în structură, în Supra-semn.

Ierarhizarea lumii (și a societății) e însoțită de o desemantizare a semnului-în-sine, el căpătînd semnificație doar în raportul cu Structura-Semn. Tipul cultural sintactic impune un singur Semn, care e dincolo de ființe, obiecte etc. E o sistematizare, o raționalizare a tipului cultural semantic (și o exacerbare a lui), paradoxal, în numele pragmatismului, al eficienței;

3) **Tipul cultural asemantific și asintactic** e un produs al gînditorilor englezi din secolele XVII - XVIII (între care Hobbes, Locke, Burke, Hume, Swift etc.) și al discipolilor și continuatorilor lor, iluminiștii, în special cei francezi. Ei descoperă că sistemele culturale sînt convenționale, acestora opunîndu-li-se Natura, ceea ce este înăscut în fiecare individ. De la Swift la Defoe, cu al său *Robinson Crusoe*, pînă la Voltaire și Jean Jacques Rousseau, cu *Emil, sau despre Educație*, ni se propune un model cultural care, denunțînd convenționalul, propune „naturalul” (pe care-l aflăm în bunul sălbatic sau în copilul încă nedeformat de către educație). Mutația principală, în cultura europeană, s-a făcut prin acest tip cultural, cel care justifică și motivează filozofic (oferind și bazele unei culturi specifice): a) **individualismul**; b) **egalitatea între oameni**; c) **desacralizarea lumii**; d) **centrarea discursului/culturii/lumii pe ființa umană** (nu cea concretă însă, ci pe acea ficțiune care e „omul natural”). Un asemenea tip cultural nu poate rezista însă foarte mult; el a fost înlocuit de:

4) **Tipul cultural semantico-sintactic**, care este o mașinărie

extrem de sofisticată. Individul rămîne în centru, dar el nu există în realitate/cultură decît pendulînd între/punînd de acord/mînuind diferite tipuri culturale, atît semantice, cît și sintactice. Fiecare individ își poate structura (teoretic, fiindcă, practic, în majoritatea cazurilor lucrurile sînt simplificate) propria cultură. E un triumf al individualismului, care - dincolo de convenții sau, mai precis, prin ele - se poate abia acum manifesta cu adevărat. Cum ar spune Baudelaire „numai artificialul îți poate permite să fii tu însuși”. Cultura modernă este - și devine tot mai mult - o concretizare a acestui tip cultural. Individul are la dispoziție o mulțime de informații și de coduri, de modele. El poate opta definitiv pentru unul dintre aceste modele, dar, astfel, el însuși *iese (cumva) din joc*. Cultura modernă e mereu agitată de balansul între cele trei tipuri de cultură precedente, care coexistă în ea (devenind, la limită, opțiuni politico-sociale: de la semantismul mișcărilor religioase și al naționalismelor, la sintactica mișcărilor totalitare, în care comunismul e aproape o emblemă a tipului cultural sintactic, și pînă la liberalismul individualist sau la mișcarea „Flower-power”, manifestare clară a tipului cultural asemantific și asintactic). Care nu doar coexistă, dar se și confruntă. Fără ca, în ultimă instanță, vreunul dintre tipurile culturale în cauză să triumfe realmente. Nu numai pentru că nu poate exista tip cultural pur, cît, mai ales, fiindcă lumea modernă e prea complicată pentru a fi înțeleasă-explicată-modelată doar de unul singur dintre tipurile culturale în cauză. Această coexistență și confruntare asigură de altfel și dinamismul modernității. Ceea ce unii denumesc modernitate tîrzie, sfîrșitul modernității sau postmodernism nu este decît dispariția confruntării (cel puțin aparent și numai în anumite zone ale lumii) și perpetuarea unei coexistențe pașnice care - în fond - nu mai are nici un haz. Dar, fie că această confruntare e deplasată dincolo de individ (care devine astfel iresponsabil și apatic), la nivelul grupurilor, comunităților, statelor, regiunilor, fie, așa cum avertizează deja Dodds în *Grecii și iraționalul*, avem de-a face doar cu o aparentă acalmie, cu o epuizare, din prea multă sofisticare, la un anume etaj al societății/lumii/etc., în timp ce la bază se pregătește o recădere într-un tip cultural premodern.

Pentru că recăderea de care vorbeam se produce atunci cînd și

fiindcă nu există un limbaj, un model, o paradigmă care să poată să dea seama de/să explice/să exprime complexitatea fenomenelor dintr-un anume moment al unei civilizații (în cazul nostru, cea europeană, devenită nord-american-europeană, care tinde să se mondializeze - proces inevitabil, dacă e să-l credem pe Émile Durkheim, care afirmase deja acum mai bine de 6 decenii că într-un anume spațiu cultural nu pot coexista două culturi diferite).

Tipul cultural semantico-sintactic, generat de factorii în discuție (și generînd, la rîndul lui, o parte din aceștia, sau cel puțin amplificîndu-i) este, pe de o parte, structurat de teorii care să facă posibilă acceptarea acestei anomalii (care este, în ultimă instanță, *coexistența* unor tipuri culturale contradictorii, coexistență care e absolut necesară) ca pe o normalitate. Și vom întîlni aici atît dialectica marxistă, cît și Supraomul nietzschean (modernitatea fiind un necesar purgatoriu, înaintea realizării „societății perfecte” sau apariției Supraomului). Sau, dimpotrivă, teorii care să separe - implicit sau explicit - diversele sectoare ale culturii, justificîndu-se astfel coexistența unor tipuri culturale opuse (unul la nivel economic și altul, să zicem, la nivelul creației artistice propriu-zise) în aceeași societate și în același moment; sau care să motiveze și să explice o evidentă departajare/etajare fie socio-culturală (în interiorul aceleiași națiuni), fie geo-politică (între națiuni care trăiesc în lumi diferite, deși sînt contemporane).

Pe de altă parte, discursurile concurente din interiorul culturii semantico-sintactice au Centre diferite, au propriul sistem de generare, construcție și legitimare. Nu mai există un discurs central, căruia să i se subordoneze toate celelalte. (Așa-numitul pragmatism e o modalitate de a accepta pluralitatea contradictorie, pentru că „*așa e mai convenabil, mai practic*”). Nici măcar ceea ce numim discurs științific, pe lângă faptul că există nu *un* discurs științific, ci *mai multe* discursuri științifice, nu mai e recunoscut ca fiind central, chiar cînd se simulează aceasta). Toate aceste discursuri care se bruiază unul pe celălalt, ne dau senzația că - în fond - lucrurile ar fi simple, dacă n-ar exista acest bruiat. Dar acesta e produs *tocmai* de tipul cultural semantico-sintactic, e zgomotul care însoțește funcționarea mașinăriei.

Întîlnirea dintre culturi, *melting-pot*-ul cultural modern

Ceea ce se vede, acum, cu ochiul liber - cînd e să discutăm despre ultimele două secole - este prăbușirea europocentrismului. Adică, altfel spus, cultura europeană a încetat să mai fie un sistem de referință „central”, *singurul* sistem de referință.

Prin cultură europeană înțelegem, în acest moment, acea sinteză realizată timp de peste 1000 de ani, după prăbușirea imperiului roman, în Vestul Europei.

Nu este aici locul să analizăm cum s-a realizat această sinteză, ce elemente au contribuit (și cît) la structurarea ei. Vom spune doar că aceasta a fost multă vreme o cultură de tip semantic, în perioada Evului Mediu (a *fazei aristocrate*, în terminologia lui Norbert Elias), ajungînd apoi o cultură predominant sintactică (în *faza ei absolutistă, curială*).

Cultura europeană, ca orice cultură, se considera, a ajuns să se considere singura „adevărată” (grecii îi socoteau pe toți cei care nu țineau de cultura lor „barbari”, slavii pe nemți „muți” etc.). Celelalte mari culturi erau fie ignorate pur și simplu, fie considerate niște variante „imperfecte” ale sale (sau cel puțin „imature”).

Începînd cu secolul XV, o dată cu marile descoperiri geografice, Europa de Vest a luat contact și a început să întrețină relații tot mai strînse cu culturi de mare anvergură, dar extrem de diferite de cultura europeană.

În primă instanță, s-a accentuat *dimensiunea exotică* a acestora. Toate culturile neeuropene au fost percepute ca fiind exotice. (Prototipul scrierilor despre lumea extracuropeană, datînd din secolul XIV: *Il Milione* al lui Marco Polo). Dar, spre sfîrșitul secolului XVII și la începutul secolului XVIII, apare deja ideea că modelul cultural european nu e unicul posibil, mai întîi sub forma sublinierii convenționalității fiecărui model cultural (și aici trebuie citați în primul rînd Swift, cu al său *Gulliver*, ca și Voltaire cu *Micromégas* și *L'Ingénu* sau Montesquieu cu *Scrisorile persane*), apoi prin afirmarea universalității și identității datelor antropologice innăscute ale tuturor oamenilor (la J.J. Rousseau în *Émile, ou de l'Éducation*).

Iluminismul afirmă egalitatea principială a tuturor culturilor.

Deși - de fapt - ele sînt văzute ca diferite, *ierarhizate* în funcție de conștientizarea și asimilarea unor valori considerate absolute, specifice omului: libertate, egalitate etc. Culturile aflate cel mai aproape de valorile „înnăscute”, care le deformează cel mai puțin, sînt - trebuie să fie - un model pentru celelalte. Europocentrismul reapare, sub o altă formă însă. Una „deschisă”, care își face din asimilarea celorlalte universuri culturale, dar și din „civilizarea” acestora, justificarea poziției sale centrale.

Sfîrșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX reprezintă un moment de maximă deschidere: e descoperită și tradusă literatura indiană, se descifrează textele vechi egiptene, se redescoperă Grecia antică (nu doar Winkelmann, dar și romanticii germani și englezi), se traduc cele *1001 de nopți* etc. Ultimele două secole cunosc o amplificare și accelerare a procesului de cunoaștere și influențare reciprocă, directă de către/între marile culturi. Cultura europeană (cea euro-americană mai apoi, mai nou cea mondializată) fiind mereu în frunte, tocmai prin această deschidere, prin efortul de a asimila cît mai mult din marile culturi contemporane (dar și din cele străvechi).⁷⁾

Lumea noastră culturală e profund diferită de cea de acum trei secole. În centrul acestor transformări: **traducerea**. S-ar putea face o analiză a rupturilor din diversele momente ale poeziei moderne pornind de la ce, cît, cum, de către cine s-a tradus: fie din cultura indiană, chineză sau japoneză, fie din cea greco-latină, ebraică etc. Aproape toți marii poeți moderni (mai ales cei din secolul XX) au fost mari traducători, dar și (re)descoperitori ai unor valori, zone, epoci culturale mai mult sau mai puțin ignorate. Pound a tradus din poezia latină, din chinezi, japonezi, provensali etc., a reeditat *Beowulf*. Pessoa a tradus din anticii greco-latini, din engleză și franceză. Lowell a tradus din greco-latini, din franceză... și lista ar putea continua la nesfîrșit (primul mare traducător al modernității: același Baudelaire, cu traduceri sale din E.A. Poe).

Întîlnirea între culturi extrem de diferite, care anterior se dezvoltaseră practic separat, are asupra poeziei moderne două consecințe imediat vizibile. Pe de o parte, oferă *modele*, forme poetice, perspective, modalități de expresie, pattern-uri poetice diferite de tradiția europeană, care pot fi folosite în explorarea-

exprimarea-inventarea noii lumi. Pe de altă parte, orice întîlnire majoră are, în centru, *problema traducerii*, a felului în care reacționează limba, o anumită limbă, la această avalanșă de nou, de necunoscut. Această reacție este una care nu poate fi „constructivă” decît prin apelul la poezie (despre relațiile dintre poezie și limbă în epoca modernă - vezi și G. Steiner *După Babel*). Traducerea este una dintre provocările (challenges) majore ale poeziei moderne: nu doar traducerea dintr-o limbă în alta, ci și traducerea în interiorul aceleiași limbi, și - mai departe - „traducerea” (trecerea, transfigurarea, fixarea) noilor senzații, stări de spirit, relații etc. din noua lume în limbă, într-o anumită limbă vie.

Nu întîmplător, pentru un Ezra Pound, întîlnirea dintre culturi și forme culturale, specifică lumii moderne, și, implicit, traducerea constituie surse majore ale „progresului” în poezie, contribuie decisiv la apariția și structurarea poeziei moderne.

Desacralizarea lumii

Tipul cultural semantic și cel sintactic presupuneau existența unui sistem de referință cu valoare absolută, situat în afara omului. Presupuneau ceea ce Mircea Eliade numește sacral. Sacral este cel care dă sens profanului, îl legitimează. Paradoxul (aparent) este că sacral se află undeva dincolo de om, deși - în același timp - include omul, se află și în om.

Demonstrarea caracterului artificial, convențional al oricărei culturi, implică sau este determinată de desacralizarea lumii. Dacă totul este convențional, iar „*naturalul uman*” e singurul sistem de referință pentru înțelegerea lumii, este evident că divinusul, sacralul sînt ocultate, delegitimate, ignorate. Pentru că, în principiu, dacă putem face din „*omul natural*” un punct de plecare pentru (re)construirea unui alt tip de cultură, nu putem să-l identificăm cu însăși Divinitatea. (Deși necesitatea unei coerențe a discursului de acest tip duce la afirmarea indirectă a acestei - pentru noi - imposibilități, afirmare care poate genera ideologii în care omul este distrus în numele ideii de Om - vezi comunismul).

De aceea, întrucît sacral, care era sistemul de referință absolut în culturile de tip semantic și sintactic, nu mai este în centru, acesta

(sacralul) este - tacit - ignorat, se ascunde în profan (formula îi aparține tot lui Mircea Eliade). Această ocultare a sacralului face „legitim” individualismul modern, explică și face posibilă apariția (și rolul de factori dinamici, centrali pentru scurtă vreme) a revoltei romantice împotriva divinității (vezi Byron, de exemplu) sau a satanismului lui Baudelaire (acesta, în prefața la *Florile răului* subliniază, însă, că satanismul e un mod de a provoca divinitatea să se arate, să se manifeste). *Sacralul ascuns în profan* explică și câteva dintre aserțiunile teoretice ale poezilor moderni, de la Mallarmé, care vrea să-i redea Cuvîntului forța și puritatea originare, pentru a se putea re-crea Textul (Opera), la Valéry, care vedea în poezie un substitut al religiozității, sau la Wallace Stevens, care - în *Adagia* - afirmă: „Poezia - e evident - își are punctul de plecare în existența cotidiană (reală sau ireală)”. Pentru că - adaug eu - sacralul nu mai are un timp al său și un loc al său, ci s-a ascuns în profan (în existența cotidiană).

Desacralizarea lumii este una dintre provocările majore la care răspunde poezia modernă. Nu numai fiindcă sacralul se comunică (mai ales în tradiția iudeo-creștină) în primul rînd prin Cuvînt (și abia în al doilea rînd prin Act), ci și fiindcă poezia modernă trebuie să exprime o lume profund diferită de lumea anterioară, o situație existențială cu totul deosebită (în măsura în care există, și în cele culturale, un prag de cristalizare, de declanșare a unor fenomene „îreversibile”; altminteri, în Antichitatea tîrzie, au existat insule socio-culturale în care desacralizarea era un fapt la fel de evident ca și în lumea modernă). Mai mult, poezia modernă (artele moderne în general) e de neînțeles fără acest vacuum pe care a trebuit să-l umple. Fiindcă desacralizarea lumii produce un dezechilibru existențial major la nivelul fiecărui individ, provoacă „Infernul” (Nu întîmplător *Un anotimp în Infern* al lui Rimbaud se vrea o descriere a lumii moderne, un fel de jurnal, „cîteva pagini hidoase din carnetul meu de însemnări de ființă damnată”). Infern care își are originea nu doar în „dereglarea tuturor simțurilor”, în faptul că trăim într-o lume de senzații și obiecte pe care - parcă - nu le mai stăpînim, ci și în pierderea sistemului de referință absolut, în absența (mai precis, ocultarea) Sacralului.

„Transcendența goală”, de care vorbește Hugo Friedrich, rezultă

din definirea Sacralului drept Tăcere Absolută, drept Absență, Albul Paginii etc. sau provocarea (marcarea) acestuia prin negare (de la Baudelaire și Lautréamont, pînă la Gottfried Benn). Dar ea „transcendența goală”, constituie numai *unul* dintre demersurile pentru regăsirea sacralului, pentru identificarea acestuia; iar a interpreta poezia modernă doar din această perspectivă înseamnă să excluzi din ea (implicit sau explicit) cea mai mare parte a poeziei moderne: de la Mallarmé (care identifică sacralul cu Cuvîntul), pînă la Pessoa (pentru care sacralul trebuie căutat pornind de la senzație și prin „anularea personalității proprii”) sau Walt Whitman (pentru care Lumea Întreagă, identică cu Eul poetului, e sacră); de la Maiakovski, Brecht și atîția alții (care văd în Proletariat pe „cel răstignit”) pînă la W.C. Williams sau e.e.cummings, care caută sacralul în lucrurile cele mai umile, în existența cotidiană.

Și în cazul desacralizării lumii, poezia modernă ne obligă să medităm la aparentul ei paradox: deși extrem de diversă, cu demersuri uneori ireductibile, ea este - o simțim, deși e foarte greu s-o demonstrăm - extrem de coerentă, se distinge net de poezia care o precedă. Răspunsurile poeziei moderne, aparent divergente, dar care se completează unul pe celălalt, sînt la aceeași provocare, în cazul de față ocultarea (sau pierderea) sacralului, de unde și „unitatea în diversitate” a respectivei poezii, tot mai vizibilă o dată cu trecerea vremii.

Modificarea relațiilor, a valorilor sociale

O dată cu impunerea modelului cultural asemantico și asintactic și, apoi, a celui semantico-sintactic, se modifică fundamental valorile în jurul cărora se structurează societatea, ca și relațiile dintre indivizi. În culturile de tip semantico sau sintactic, sistemul de referință este comunitatea, individul avînd fie o relație „semantico” cu aceasta (el *este* comunitatea, are în el toate valorile comunității, partea fiind identică cu întregul, conform principiului hologramei), fie una „sintactică” (valoarea individului, semnificația sa fiind date de locul său în structură, sintaxa comunității). Cînd se raportează (simbolic, dar și practic) la comunitate (societate) individul fie se identifică cu aceasta (în cultura de tip semantico), fie se

subordonează acesteia (în cultura de tip sintactic).

O dată cu impunerea modelelor următoare, în care sistemul de referință e *chiar individul* („natural”, sau care manipulează, el, codurile, modelele culturale), relația acestuia cu societatea devine (la nivel simbolic, dar și practic) una extrem de complicată. Societatea este o sumă de indivizi, legați între ei nu „semantic” sau „sintactic”, ci pe baza unei pure convenții, pe baza unui *contract social*. Dincolo de acest contract, fiecare e liber să facă ce vrea cu el însuși. Însă, această libertate e angoasantă deoarece, o dată cu ea, apare - în existența individului și în lume - un spațiu desemantizat (și desacralizat, cum am arătat mai sus), un spațiu din care omul vrea să evadeze (vezi și *L'Invitation au voyage* sau *Embarcation pour Cythère* ale lui Baudelaire), fiindcă e alienant, absurd (vezi Beckett, Ionescu etc., dar și T.S. Eliot sau Frank O'Hara). E vorba de *spațiul interior* (ce nu poate fi redus la suflet, fiindcă spațiul interior înglobează universul întreg), care trebuie semantizat, trebuie descris, exprimat. De aici, atât *Un anotimp în Infern* sau *Iluminările* lui Rimbaud, cât și întreaga poezie suprarrealistă sau o parte din poezia expresionistă germană (în special Trakl și Heym).

Mai mult, acest contract social e fragil și insuficient, individul simțind permanent nevoia unei relații mai apropiate, mai puternice cu ceilalți. Poezia lui Walt Whitman sau Maiakovski (dar și cea a lui Ezra Pound, Robert Lowell, T.S. Eliot, W.H. Auden sau Ted Hughes) vine să refacă, să instituie o *nouă relație simbolică* între individ și comunitate. De data aceasta, însă, explicit sau implicit, *sistemul de referință nu mai este comunitatea, ci individul*. Pentru a vorbi despre ceilalți și în numele celorlalți, poetul modern vorbește despre sine și în numele său (în acest sens, exemplari sînt poezii americani: Walt Whitman, Ezra Pound sau W.C. Williams - cu al său *Patterson*, care e un oraș, o comunitate, dar și un individ). Poetul nu mai este un intermediar între divinitate și oameni, între comunitate și indivizi, el este cel care exprimă, exprimîndu-se, esența comunității și a lumii, *el este lumea* (și aici nu putem să nu cităm amplul poem *Omul* al lui Vladimir Maiakovski).

La nivelul relației concrete dintre indivizi, în lumea modernă intervin, în primul rînd, factorii externi deja analizați (ca - de altfel - și la nivelul relației concrete a individului cu comunitatea). Acești

factori externi sînt însă amplificați de această nouă perspectivă asupra relațiilor simbolice între indivizi. Reificarea, comunicarea intermediată, modificarea relațiilor dintre simțuri, a lumii senzoriale și obiectuale etc. sînt văzute chiar ca un „progres”, deoarece traduc, în planul realității exterioare, un proces deja realizat la nivelul cultural (de aici triumfalismul în descrierea lumii moderne și elogiul mașinii, al vitezei, inclusiv al războiului la Filippo Tommaso Marinetti). Poezia modernă este, totodată, și o reacție de contracarare a acestei banalizări, desemantizări a relației dintre oameni. Dacă - la suprafață, la nivel social - nu există decît un foarte convențional contract, oamenii - care sînt, în fond, identici - pot comunica pe alte canale, inclusiv prin poezie, văzută ca o comunicare specială, ne-socializată (mai corect spus, ne-societizată). Fie afirmîndu-se, ca la Mallarmé, opoziția dintre Poezie și Reportaj, fie, ca la suprarrealiști, prin scurtcircuitarea mecanismelor limbii înseși, care mecanisme induc convenționalitate în comunicare, fie, în cazul obiectiviștilor, prin intermediul obiectului, descris „așa cum e el”... și exemplele ar mai putea continua.

Descentrarea individului și individualizarea lumii

Cultura modernă, născută din tipul cultural asemantico-sintactic, devenit apoi semantico-sintactic, e construită pe cîteva paradoxuri (sau soluții provizorii), între care și noua relație a individului cu lumea, cu realitatea (nu doar cea culturală). Teoria relativității a lui Einstein a devenit aproape unanim cunoscută (încît e pomenită pînă și în revistele sexy sau porno) pentru că, dincolo de adevărul fizic, ea exprimă și modul modern de a vedea și trăi lumea. Lumea nu mai are un centru. (Acest proces a început, deja, cu Copernic sau Giordano Bruno, provocînd o reacție violentă de apărare - a unui model cultural, în primul rînd - din partea bisericii catolice; fără succes, pe termen lung). Lumea, în modernitate, nu e doar desacralizată și, indirect, dezantropomorfizată, dar nici nu mai are un ax, un sistem de referință absolut. Locul central atribuit științei, viziunii științifice asupra lumii, antrenează un mic neajuns, fundamental însă: descentrarea lumii - „dezacordarea lumii”, ar

zice George Steiner - induce descentrarea individului (în sensul în care individul, nemaiaivind în afară un model centrat, nu poate reface - pentru sine - un model similar).

Această descentrare, destructurare a individualității (tocmai în epoca triumfului individualismului) constituie o provocare la care poezia modernă răspunde diferit: fie prin *a ceda inițiativa cuvintelor*, prin *dispariția elocutorie a poetului* (individului) în favoarea acestora („centrarea” realizând-o Textul), fie prin *obiectivare*, prin anihilarea individualității în favoarea imaginii obiectului (ca în imagism sau obiectivism), fie prin *asumarea incoerenței, descentrării* (devenite, prin chiar faptul că sînt așa, sisteme de referință, în cazul dadaismului), fie prin *căutarea unui sistem de referință* care să nu fie nici în individ, nici în lumea „exterioară” (subconștientul la suprarealiști) ș.a.m.d.

- Dificultatea (la lectură) a poeziei moderne, senzația de lipsă de structurare, atît a fiecărui text poetic în parte, cît și a ceea ce numim poezie modernă în ansamblu, provin, în primul rînd, dintr-un fel de blocaj psihologic. Față de felul în care e structurat individul modern, poezia de calitate e - poate - cea mai „realistă” (împreună cu o parte din proza modernă), cea mai fidelă oglindă a acestuia. Respingerea, violentă uneori, a poeziei moderne (ca și fascinația secretă pe care, în același timp, o exercită aceasta) nu este altceva decît respingerea chipului din oglindă (Una e să accepți teoretic relativitatea spațiului și a timpului, descentrarea propriei ființe, alta e să și simți, să trăiești pe propria piele această relativitate).

Cum sistemul de referință este individul, în cultura modernă fiecare își constituie propria lume.⁸⁾ Lumea, descentrată și relativizată, e, în același timp, una individualizată. Asta însă, iarăși, doar teoretic. Pentru că acest efort de re-compunere a lumii de către fiecare în parte e - pentru majoritatea - prea mare. De aceea oamenii preferă prefabricatele cît mai simple.

O altă cauză a atît de des afirmatei dificultăți a poeziei moderne e că aceasta oferă fiecărui cititor posibilitatea de a-și (re)construi propria poezie. (Bineînțeles că orice lectură e o re-creare a textului, dar poezia modernă oferă mult mai puține indicii vizibile pentru felul în care trebuie să fie re-creată, lasă o mai mare libertate receptorului. Care receptor, derutat, în loc să profite de acest spațiu

de inventare a lumii, care e, între altele, poezia modernă, se îmbufnează și o declară absconsă, ermetică, antilirică etc. - dintre acești receptori făcînd parte, desigur, și mulți profesori!?!).

Deplasarea accentului de pe simbolic pe concret: schimbarea raporturilor artei cu știința și cu activitățile practice

Una dintre consecințele majore ale impunerii modelului cultural asemantico-asintactic, al empirismului și iluminismului este schimbarea raportului între *simbolic* (semnificativ) și *concret* (practic). Dacă, pînă în secolul XVIII, nimic nu avea valoare, nu era esențial, nu putea fi model, dacă nu avea o anumită semnificație, dacă nu era încadrat într-un *sistem de simboluri*, de atunci încolo, cu toate contra-mișcările și sub toate deghizările posibile, nimic nu mai are valoare, nu e văzut ca esențial, dacă nu are o *utilitate practică* (fie ea cît de îndepărtată sau de himerică), dacă nu instituie o schimbare vizibilă, măsurabilă (dacă se poate) în modul de a trăi al omului.

Cultura, văzută ca o convenție, necesară în lipsă de altceva mai bun, nu mai este structurată în jurul unor valori simbolice, legate de limbaj în primul rînd, ci pornindu-se de la - și ajungîndu-se la - omul biologic, cu toate funcțiile sale fiziologice. Care funcții, o dată educate, pot fi cuantificate, pot fi înțelese și satisfăcute. Din metafizic, omul „a devenit concret” (zice Bacovia).

Nici una din artele moderne nu a rămas neafectată de această răsturnare. Cum nu a rămas neafectat nici raportul dintre diferitele arte. Cele mai „practice” - sau care pot părea astfel, pot fi făcute să pară astfel - tind să devină centrale, să și le subordoneze, cumva, pe celelalte. Alte arte (genuri, specii), între care și poezia, dacă nu fac alianțe, în primul rînd cu sfera tehnicii (vezi muzica electronică și nu numai), sînt marginalizate și nu mai supraviețuiesc în conștiința publicului larg decît cu ajutorul unei arte „centrale”: vezi cazul volumelor de poezii ale lui Char, Michaux, Tzara etc. („valorose” prin *grafica* lor).

Poezia a pierdut cel mai mult. Aparent, însă. Pentru că marginalizarea i-a oferit șansa de a se mișca mai în voie, de a

explora/inventa într-o libertate aproape totală. Nu întâmplător, în ultimele două secole, de fiecare dată când poezia modernă a devenit „centrală”, valoarea ei a coborât spre zero, pentru că au intervenit (direct sau indirect, conștient sau inconștient) criterii legate de valoarea practică a poeziei, de influența acesteia în modificarea, transformarea unei situații concrete. Aici exemplele de poeți majori ai modernității care, subordonându-și demersul poetic unor criterii „practice” (mai exact spus *propagandistice*), au ajuns să scrie poezii lipsite de orice valoare (din perspectiva modernității!!!) sînt nesfîrșite: de la Maiakovski și L. Aragon la W.B. Yeats, de la Alexandr Blok sau Hlebnikov la Paul Eluard sau Tudor Arghezi ș.a.m.d.

Reinventarea poeziei în epoca modernă a fost posibilă și datorită acestui paradox, care poate fi și mai ușor perceput dacă - în fiecare literatură importantă din sfera culturală occidentală - vedem care erau gloriile poetice pentru contemporanii aceluia care sînt, astăzi, *marii poeți ai modernității*, dacă punem în paralel pe Emily Dickinson cu Longfellow sau, invers, pe Sully Prudhomme cu Stéphane Mallarmé (celebru, în epocă, doar ca personaj al unui roman de succes).

Marginalizarea de care vorbeam a antrenat însă și alte consecințe: a) Accentul pus pe *opoziția dintre valorile spirituale și valorile practice*, deși această dihotomie nu poate fi acceptată decît din rațiuni didactice (Poezia a fost judecată după criterii exterioare ei. Fie s-a negat valoarea practică a poeziei, fie s-a accentuat pe aceasta, deși poezia, în primul rînd datorită dimensiunii exploratorii a demersului său, are atît o valoare spirituală, cît și una practică); b) În analiza poeziei moderne se insistă asupra *gratuității demersului artistic*, fie prin scoaterea din context a unor afirmații ale poezilor moderni, fie - pur și simplu - prin deformarea sau ignorarea constantă a pozițiilor teoretice ale acestora; c) *Funcția socială a poeziei* (mai ales în cazul poeziei moderne) este redusă la aceea de a rafina o anumită limbă, de a menține vie expresivitatea limbii respective, sau de a fi un joc cu mărgelile de sticlă, pentru inițiați și iubitori ai „artei pure” (asta, bineînțeles, cînd nu se procedează la o reducere a poeziei la simpla propagandă, o propagandă, poate, ceva mai subtilă, dar atît); d) Poezia modernă

este analizată *ignorîndu-se atît specificul lumii în care ea apare, atît tipul de cultură în care este creată, cît și relația ei cu celelalte arte*.

Fiindcă poezia modernă nu este una perfect unitară: dacă, în secolul XIX, valorile practice (concretul: pîine, apă, vin) sînt în prim-plan (prelungire a modelului cultural asemantific și asintactic), de la începutul secolului XX încolo, valorile științifice, știința devin centrale. Dar știința modernă e tot mai mult invenție, proiectare, imagineare de modele posibile, pe care abia apoi practica, cercetarea concretă, experimentele vin să le confirme (sau nu).⁹⁾

Știința de vîrf se apropie tot mai mult de modul de a fi, uneori chiar de limbajul poeziei moderne. Nu întâmplător, marii matematicieni sau fizicieni, fie învidiază poezia „*pentru finețea logicii ei i-mediate*”, ca George Hardy, fie ajung la formulări care sînt pură poezie, ca Hideki Yukawa cînd spune: „*Această problemă a infinitului e o boală ce trebuie vindecată*”.

Mai mult, trăsăturile specifice poeziei moderne, preponderența dimensiunii exploratorii a poeziei, noul ei loc și rol în societate (diferite de locul și rolul poeziei în epocile anterioare), o apropiere de știința de vîrf.¹⁰⁾ Aplicarea modelului constituirii și impunerii unei noi paradigme științifice la poezia modernă (cu nuanțările, precizările și corecturile de rigoare) este justificată de asemănarea frapantă între modul de funcționare al celor două demersuri aparent atît de diferite.

În plus, să nu uităm, relația poeziei moderne cu publicul ei este asemănătoare cu cea a științei de vîrf cu cei care beneficiază de descoperirile acesteia: la fel cum nimeni nu știe, de exemplu, cine a inventat computerul, dar toată lumea a auzit de „J.B.M.”, tot așa, nimeni nu a auzit de W.C. Williams, foarte, foarte puțini au auzit de *poezia beat* de la San-Francisco (și de Ferlinghetti, Corso, Ginsberg), dar toată lumea a auzit de „*The Beatles*”.¹¹⁾

În planul „funcționării” științei și poeziei, pînă acum cîteva decenii existau mari deosebiri: știința era rezultatul unui efort comun, cît de cît concertat, coordonat, existau instituții speciale de învățămînt și de cercetare, în timp ce poetul modern făcea descoperiri în singurătate, învăța pe cont propriu. Ceea ce antrena

o lentoare a progresului real, repetarea unor experiențe și descoperiri deja făcute de alți poeți. Semnificativ, însă: poezia modernă a „copiat”, la nivel instituțional, în țările cele mai avansate din Occident, știința de vîrf: cursuri, catedre de creative writing, grupuri de creație, sesiuni de lecturi, burse de creație etc. (asta, însă, abia în ultimii 30-40 de ani în America, 10-20 de ani în Franța și Germania, mai recent în Spania, Italia sau Anglia, dar deloc - iarăși semnificativ - în țările în curs de dezvoltare, fie din Africa sau America Latină, fie din Estul Europei, cu excepția U.R.S.S. unde, însă, „Institutul de Literatură” avea o funcție „practică”: pregătea propagandiști literari). Modelul instituțiilor americane legate de învățarea, scrierea și comunicarea poeziei fiind „Lef”, „Oberiu”, „Opoiaz” - maximă ironie a istoriei.

Apariția de noi arte, modificarea relațiilor între arte

Relațiile între arte în epoca modernă au fost poate mai mult influențate de noile mijloace de comunicație, de progresul tehnologic, decît de deplasarea accentului de pe simbolic pe practic.

Nu voi intra în analiza *mutației semnelor*, nici nu voi detalia felul în care apariția fotografiei, a cinematografului, a spectacolului televizat etc. au influențat artele plastice, dramaturgia, proza. Vreau doar să subliniez că, în cazul poeziei, apariția succesivă a acestor noi arte, nu a modificat doar relația poeziei cu publicul, relația poeziei cu celelalte arte deja existente, ci a modificat și felul în care este gîndit textul poetic, felul în care este percepută, înțeleasă „realitatea”. Imagismul și obiectivismul au învățat multe meditănd asupra artei fotografice (nu întîmplător, textul fundamental al lui Louis Zukovsky, intitulat *Un obiectiv* se deschide cu o definiție de dicționar, și anume: „Un obiectiv (în optică) - Lentila care strînge imaginea unui obiect într-un centru. Ceea ce este vizat. (Extins la poezie) - Dorința a ceea ce este perfect obiectiv, dincolo de orientările, de particularitățile istorice și contemporane”). La fel, vorticismul și futurismul au fost direct influențate de cinematograful începutului de secol. Evident că poezia nu a încercat să le copieze sau să se substituie acestor noi arte. Dar a

găsit în ele sugestii, puncte de plecare pentru elaborarea unor noi forme poetice, pentru inventarea unor discursuri poetice originale. (Iarăși, nu întîmplător, futuristul Maiakovski a fost scenarist și a jucat în filme rusești din deceniile II și III).

Noile arte, generate de noi medii de comunicare, s-au instituit, dintru început, în provocări majore pentru poezia modernă. Faptul că poezia modernă nu se poate „stabiliza”, nu se „clasicizează”, se datorează și noilor arte care abia încep să se structureze, să-și elaboreze și rafineze limbajul specific, să producă opere (sau capodopere). Putem chiar afirma că, dacă relațiile poeziei cu artele „clasice” nu s-au schimbat în mod fundamental după dispariția legăturii evidente dintre poezie și muzică (practic a liricului, a poeziei cîntate), relațiile poeziei cu noile arte încă nu s-au clarificat pe deplin nici acum. (Un exemplu: *personismul* lui Frank O'Hara, dincolo de alte surse, este în mod clar o încercare de a reface, în cîmpul și cu mijloacele poeziei, ceea ce în televiziune se numește „One man show”).

Progresul (apariția) noilor științe umane: lingvistică, psihanaliză, antropologie, sociologie etc.

Vorbind de relația poeziei cu știința de vîrf, m-am referit deliberat doar la matematică și fizică, pentru a evita amestecul planurilor. Pentru că una e o relație de la distanță, cu științele exacte, și alta e relația cu ceea ce numim științe umane. În foarte multe cazuri poezia și științele în cauză explorează, din unghiuri diferite și cu metode diferite, aceleași fenomene, aceleași zone ale realității („interioare” și „exterioare”). De aceea vom avea de-a face nu doar cu un fel de concurență, ci și cu influențe reciproce. Astfel - exemplul cel mai la îndemînă - suprarrealismul se vrea o aplicare, o continuare a demersurilor psihanalizei și instituie chiar un „Centru de cercetări”. „Opoiazul” reunește poeți, prozatori, lingviști, folcloriști, antropologi. Ezra Pound dezvoltă, în *Cantos*-uri, teorii economice și politice. Poezia minimalistă din Franța, urmașă a *Tel-Quel*-ului, e direct tributară teoriilor asupra textului elaborate în cadrul respectivei mișcări ș.a.m.d.

Fără a intra în detaliile relației poeziei cu științele umane (mai

ales cu cele apărute în ultimul secol), putem constata că marea poezie modernă din secolul XIX și-a orientat efortul exploratoriu, cu prioritate, în următoarele direcții: **subconștientul individual** (și colectiv) (vezi Rimbaud sau Lautréamont), **poezia ca „obiect fabricat”,** ca „mecanism”, „formulă” (vezi E. A. Poe) și **relația poeziei cu limba (limbajul)** (vezi Mallarmé).

O dată cu apariția și impunerea, la începutul secolului XX, a *psihanalizei* (cu Freud, Jung, Adler & comp), a *teoriei literaturii* (în special școala formală rusă) și a *lingvisticii moderne* (saussuriene și post-saussuriene), poezia modernă a avut, vizavi de această „încălcare” a teritoriului abia (re)descoperit, următoarele reacții: fie „se repliază” în alte zone, fie „se subordonează” (aparent) noilor științe umane (vezi cazul suprarealiștilor și cel al minimaliștilor francezi contemporani, citați mai sus), fie *neagă* competența, rostul acestor științe, în teritorii unde singura „știință” (inefabilă, ar spune G. Călinescu) care are instrumentele necesare și discursul suficient de complex pentru a le putea explora și exprima este poezia. Această din urmă reacție explică - parțial - și de ce mulți poeți ai secolului XX (și câțiva din marii lor predecesori, recunoscuți ca atare și din această cauză) s-au străduit să demonstreze (sau doar au afirmat) că *poezia* - și în special poezia modernă - *este o știință*. Aș spune chiar că mulți dintre ei, vorbind despre poezia prezentului (și chiar a viitorului), vedeau deosebirea dintre ea și poezia care o precedă în chiar această trăsătură specifică: poezia modernă este una prin excelență experimentală, exploratorie, „științifică”. Iată ce scria, în 1918, Guillaume Apollinaire în manifestul-program *Spiritul nou și poezii*: „Să explorezi realitatea, să o cauți atât în domeniul etnicului, de exemplu, cât și în cel al imaginației, iată principalele trăsături ale acestui nou spirit... *Spiritul nou admite deci experiențele literare, chiar și pe cele hazardate, și uneori aceste experiențe sînt prea puțin lirice.* (subl. A.M.). Iată de ce lirismul nu este decît unul dintre domeniile poeziei de astăzi, care se mulțumește adesea cu cercetări, cu explorări, fără să se preocupe să le dea o anumită semnificație lirică...”

ACȚIUNEA RESTRÎNSĂ

Factorii analizați pînă acum cer oare o nouă poezie? Teoretic, oamenii pot trăi în lumea modernă, atît de diferită de ceea ce cunoscuse omenirea înainte, și fără noua poezie. Cu atît mai mult cu cît unii poeți insistă asupra gratuității actului poetic modern, vorbesc de „poezie pură”, de „plăcerea aristocratică de a plăcea”, de caracterul experimental al poeziei, văzută ca un „joc secund” etc.

Avem aici de-a face cu două aspecte ale „cestiunii”.

În primul rînd, luările de poziție ale diversilor poeți moderni trebuie citite în contextul emiterii lor, nu trebuie să fie luate *à la lettre* și trebuie coroborate unele cu altele. Accentul pus pe dimensiunea „gratuită” a actului poetic afirmă importanța unei abordări „spirituale” a realității și a actului de creație, într-un context în care dominantă este valorizarea din perspectiva utilității practice, imediate a oricărui efort intelectual. Afirmarea „non-utilității” practice a poeziei nu este decît o reafirmare a specificului actului poetic.

Teoreticienii care au scos din context și nu au coroborat între ele propozițiile teoretice ale lui Mallarmé au făcut din acesta un apostol al gratuității absolute a poeziei, văzută ca un act ce există în sine și pentru sine. De fapt, respectivii teoreticieni l-au citit (și înțeles) mai degrabă pe Huysmans decît pe... Mallarmé. Acesta, în textele sale teoretice, e preocupat de acțiunea poeziei, care este însă una specifică, o **acțiune restrînsă**, cum el însuși o numește. Conștient că „literatura, aici, trece printr-o criză deosebită, fundamentală...” el vrea să restaureze capacitatea cuvintelor (a poeziei) de a exprima pe cît posibil mai bine această nouă lume, caracterizată de o... „dezordine somptuoasă...”. De aceea trebuie să încerci „să dai un sens mai pur cuvintelor tribului”. Capacitatea de a exprima noua lume, una care să nu fie „o simplă pălăvrăgeală”, care să nu poată fi redusă la pragmaticul Reportaj, este necesară tocmai pentru a depăși acea „funcție de enumerare facilă... pe care mulțimea i-o atribuie” (ei, Poeziei) și a reuși proiectarea unor lumi noi, virtuale. Dar și apropierea de esențe, maximum de cunoaștere posibilă: „*versul, din perspectivă*

filosofică, suplinește defectul originar al limbilor”.

Acțiunea restrînsă a lui Mallarmé nu e în nici un caz un joc. E un demers de restaurare a capacității expresive a limbii (prin/în poezie), de redefinire a locului și rolului poeziei într-o societate care pare a reduce totul la util, în care orice acțiune devine sinonim cu „*ficțiunea unei strălucitoare, continue rostogoliri*”.

Poezia are o funcție mai importantă decît cea care i se atribuie de obicei, în manuale. De aceea, e vital să nu se uite esența și sensul demersurilor ei. (Aproape toți poeții moderni opun „*acțiunea restrînsă*” a poeziei, funcția ei de explorare și inventare, funcțiilor poeziei așa cum le știm din perspectivă didactică: aceea de *docere* și aceea de *delectare*).

Factorii interni și externi, analizați mai sus, nu pot fi ignorați atunci cînd încercăm să descifrăm propozițiile teoretice ale poezilor moderni. Nu putem înțelege poezia modernă dacă nu acceptăm ipoteza de bun-simț că ea a apărut în contextul „noii lumi”, în relație simbiotică cu aceasta.

Altminteri, dacă pornim de la premisa că poezia modernă e doar rodul unei (r)evoluții interne *a poeziei*, va trebui să cădem de acord și că poezia modernă nu este necesară în lumea noastră. Nu știu cine ar avea curajul unei asemenea poziții, cu excepția celor care, deși scriu despre poezia modernă, o detestă din tot sufletul. Și o detestă tocmai pentru că nu înțeleg ce rost are poezia în lumea modernă. Ei sînt „specialiști”, dominați de ideologia utilului (cum ar spune Mallarmé), care își fac din studiul poeziei moderne o meserie și care, poate, visează să fie (dacă ar avea capacitatea necesară) directori de companii comerciale, de agenții de publicitate etc.

Așa cum am mai spus, factorii interni și cei externi se determină și se amplifică reciproc. Clasificările de mai sus au fost făcute doar din necesități de demonstrație. Și pentru a sublinia, cînd a fost cazul, cît de legată este poezia modernă de transformările care au avut loc în societate și în cultură în ultimele două secole. Faptul că poezia a fost „reinventată” în epoca modernă devine cu atît mai limpede dacă punem în evidență deosebirile dintre această lume și cele care au precedat-o. De aceea întrebarea „de ce o lume nouă are nevoie de o poezie nouă?” își conține răspunsul.

Tendința de a aborda unilateral poezia modernă, de a propune modele reductive își are rădăcinile în chiar felul în care aceasta e definită; de obicei se are în vedere doar unul (sau o parte) dintre factorii analizați deja. Poezia modernă este determinată *simultan* de totalitatea acestor factori, ea nu poate fi înțeleasă pînă la capăt (în unitatea ei și în semnificația ei) decît pe baza unei abordări globale. Altminteri vom avea diferite modele ale poeziei, modele, care - uneori - nici măcar nu se contrazic. Modele de o mare subtilitate și profunzime, dar care suferă de același neajuns: fie limitează poezia modernă doar la *unul* dintre demersurile ei, fie tind să simplifice demersurile poeziei moderne.

Enumerarea factorilor externi și interni care modelează lumea modernă, deși poate părea superfluă cînd analizăm poezia, se dovedește a fi absolut necesară. Primul pas în apropierea fizionomiei poeziei moderne este examinarea provocărilor cărora aceasta trebuie să le facă față.

REINVENTAREA POEZIEI

S-a spus despre poezia modernă că nu mai intermediază între oameni și zei. S-a spus despre poezia modernă că e antimimetică. S-a spus că e antipoetică. Ei nu i se mai pot aplica nici noțiunile clasice de *docere* și *delectare*. În același timp, demersul poeziei moderne e diferit și de cel al poeziei manieriste sau gongorice. Ea nu mai este nici o expresie a „simțirii“, o exprimare a sensibilității „naturale“, ca la romantici. Poezia modernă este atât de diferită de poezia care o precedă (deși, nu-i așa, poezia e eternă!?!), încât prima tentație este de a o caracteriza prin categorii negative. Cea de-a doua fiind de a o reduce, într-o formă sau alta, la poetic, la ceea ce este, în principiu, comun poeziei tuturor timpurilor, deci de a o reduce la ceea ce se știa despre poezie. Sau, în lipsă de alte mijloace, de a o analiza pornind de la lingvistică, filozofie, antropologie a imaginarului etc.

Dar tocmai poeții moderni sînt cei care, în textele lor teoretice, încercînd să definească noua poezie, merg împotriva definirii acesteia, prin raportarea, prin „reducerea“ la poezia preexistentă. Pentru ei, poezia modernă își este propriul sistem de referință. De aici afirmația lor că poezia modernă trebuie citită **literal** („*J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens*“, Arthur Rimbaud; „*Cantos-urile trebuiesc citite literal*“, Ezra Pound). Spre deosebire de Dante, care - în *De Vulgari Eloquentia* - recomanda citirea poeziei la patru nivele, poezia modernă se încapățînează să propună un singur nivel de lectură (dar o infinitate de „lecturi“), poemul nemaifiind transparent, ci opac; poemul modern se vrea un *corelativ obiectiv*, adică un nou obiect din realitatea obiectual-culturală.

Explicația unei asemenea poziții radicale o găsim, poate, în *Canto XCVI*, al lui Pound: „*Dacă vom scrie doar ceea ce am înțeles/ cîmpul comprehensiunii nu se va lărgi niciodată*“. Poezia modernă nu este descrierea a ceea ce e inteligibil (sau ceea ce „simțim“ în mod curent), a ceea ce e deja cunoscut, ci o explorare a unor zone noi, atât ale experienței umane, cît și ale expresiei. „*Un singur gînd ne arde/ Să dăm de ceva nou*“, scrie Baudelaire. Poezia nu vrea nici să copieze realitatea, nici să o refacă în text, nici să-i

învețe pe oameni, nici să-i delecteze, nici să-i uimească cu capacitatea ei de invenție, nici să exprime simțiri, ea vrea să dea de ceva nou.

Care sînt domeniile poeziei, cu ce mijloace vor fi (de)scrise acestea, care e locul și rolul poetului (ca persoană, dar și ca făcător de versuri) în această aventură, care este relația pe care o stabilește cu publicul, toate acestea sînt legate de *funcția de explorare a poeziei moderne*. Dacă există o unitate a poeziei moderne, de la Baudelaire și pînă astăzi, dacă există un specific al ei, acestea trebuie căutate pornindu-se de la premisa că poezia modernă are - cel puțin din punctul de vedere al poeților - o altă funcție decît cea pe care o avea poezia în lumea premodernă.

Felul în care este văzută poezia modernă, articularea și comunicarea ei sînt consecințe directe ale acestei funcții (noi?) a poeziei, pe care, provizoriu, am numit-o funcția de explorare. **Orice poetică modernă este o poetică a explorării.** Această explorare poate fi văzută de către poet ca una obiectivă, „științifică“, sau ca o explorare subiectivă, o aventură pe cont propriu, o navigație bazată pe hărți secrete, sau *à l'aveugle*. Toate demersurile poeziei moderne, dincolo de diversitatea lor, au în comun *deplasarea centrului de greutate al demersului poetic*: de pe *mimesis*, *ingenium* sau *expresie a sentimentului*, pe *explorare*. Dacă poezia modernă are multe în comun cu poezia greco-latină, cu cea provençală, cu cea manieristă sau cu cea romantică, dacă a învățat foarte mult de la acestea, dacă a preluat multe dintre tehnicile acestora, nu e mai puțin adevărat că ea e diferit orientată, are alte mize decît poezia anterioară ei.

Însă, deși dimensiunea exploratorie caracterizează și distinge poezia modernă, ea nu este o exclusivitate a acesteia.

Aparenta contradicție între fraza de mai sus și demonstrația abia făcută dispăre, dacă abordăm poezia europeană dintr-o perspectivă corectă, și anume, perspectiva propusă de Ezra Pound în *Cum să citești* și *A.B.C.-ul lecturii*. Pound demonstrează acolo că poezia - în spațiul european cel puțin - a fost „inventată“ de două ori: mai întîi la greci, în secolele VIII - VI î.e.n., apoi de provenșali în secolele XI - XII e.n. Cel de-al treilea moment în care poezia este (re)inventată este (ar trebui să fie) chiar epoca modernă.

De ce *din nou* și de ce *acum*? Argumentele principale se găsesc în uriașă dizlocare produsă de factorii interni și externi deja analizați, în faptul că lumea modernă este o altă lume. Dacă meditam puțin asupra momentelor în care a (mai) fost inventată poezia (lirică, precizez acum, cea epică fiind permanent prezentă, de la Homer și Vergiliu, până la *Romanul lui Renart*, romanele Mesei Rotunde și în aproape tot ce s-a numit proză), vom constata că acestea aproape coincid cu apariția unor noi lumi: cea a polisului grecesc, continuat de urbea romană, și lumea care se naște o dată cu ceea ce numim Europa (de Vest), în urma triumfului creștinismului și a ceea ce, inspirat, Jean Gimpel numește *revoluția industrială a Evului Mediu*.

Inventarea (reinventarea) poeziei însoțește și exprimă mutații profunde în modul de a trăi și în sensibilitatea oamenilor *din anumite grupuri, comunități*. Am subliniat acest lucru, deoarece sensibilitatea și modul de a trăi pe care le exprimă *în momentul nașterii* lor, atât lirica greacă, cât și poezia trubadurilor exprimau o sensibilitate și o categorie de indivizi strict minoritare. Dacă în secolele IV - III î.e.n. Arhiloh, Sapho și ceilalți deveniseră în Grecia (și în sfera culturii elenistice) niște modele, ei nu fuseseră astfel cu trei - patru secole mai devreme, când își scriau poemele. Erau, la vremea lor, niște exploratori, poeți care explorau-inventau-exprimau un nou mod de a fi al individului într-o nouă lume. La fel și pentru trubadurii din secolele XI - XII, deveniți, deja, în secolele XIV - XVI, niște „clasici”. E foarte greu să analizăm, astăzi, felul în care erau receptați de contemporanii lor poeții în cauză, putem face doar extrapolări pornind de la ceea ce s-a întâmplat cu poeții moderni.

Să nu uităm: *poezia modernă nu are, practic, o vechime mai mare de un secol și jumătate*. Și, deja, mulți dintre poeții moderni au devenit (ceea ce îndeobște numim) *clasici*. Nu trebuie să faci analize foarte amănunțite ca să sesizezi, de exemplu, că Baudelaire sau Rimbaud (care, la începutul secolului XX încă nu figurau în antologiile „serioase”, universitare) au devenit bunuri publice: sintagme, versuri, atitudini ale lor s-au „folclorizat”, sînt reluate în conversație, în texte de café-concert etc.

Dimensiunea exploratorie este fundamentală în epocile de

(re)inventare a poeziei. O dată cu realizarea atât a „defrișării” terenului, cât și a inventării de noi forme poetice (practic, toate formele poeziei europene pre-moderne erau deja inventate în secolul XIII), poezia nu numai „funcționează” altfel decât în fazele inițiale, dar își asumă și roluri diferite. Orice ar spune tot soiul de specialiști, dacă e să fim realmente onești cu noi și cu poezia, marea poezie apare în aceste epoci de început (sau în cele imediat următoare, în epocile așa-zis „de sinteză”), sau atunci cînd *o anumită literatură (cultură) intră în circuitul european*. Un exemplu: poezia franceză nu are nici un poet care să se apropie măcar de anvergura celor doi, între Villon (sec. XV) și Charles Baudelaire (sec. XIX). Și afirm asta deși îmi plac unii dintre poeții Pleiadei (eleganți „*Belles-Lettres*”, cum ar spune Ezra Pound), ca și unele dintre piesele de teatru în versuri ale lui Racine. Cît despre Victor Hugo, Vigny sau Lamartine, ei nu mai sînt, astăzi, cel puțin pentru mine, cu riscul de a se supăra toți francofonii, decât niște buni poeți didactici și atît.¹²⁾

Revenind: *poezia modernă nu imită realitatea, ea explorează realitatea, nu exprimă sentimente și senzații, ea explorează sentimentele și senzațiile, nu jonglează cu posibilitățile limbajului, ea explorează limitele și esența limbajului ș.a.m.d.* Și tare mi-e teamă că toți marii poeți, cei realmente mari („inventatorii” și „maestrii”, nu „epigoni”, „autori”, „*Belles-Lettres*” sau „generatorii de mode”) au făcut, indiferent de epocă, exact același lucru. În ciuda faptului că profesorii de poetică, începînd cu Aristotel și terminînd cu Boileau, ne învață (cam) altceva. Dar, să nu uităm ce scria Pound: „*Nu crede nici un cuvînt din ce-ți va spune cineva care nu a scris în viața sa măcar un vers valabil*”.

Dar se poate ridica obiecția: de ce numai în anumite epoci apar ceea ce noi numim poeți mari? Teoretic, în Franța secolelor XVI - XVIII s-au născut tot atîția (potențiali) mari poeți, ca și în secolele XI - XIII sau XIX - XX. E perfect adevărat. Însă - și acesta este un argument în plus în favoarea teoriei noastre - aceștia nu au putut deveni mari poeți, au fost obligați să fie „epigoni”, „*Belles-Lettres*”, „generatori de mode” pentru că spațiul era deja ocupat, formele poetice principale, mijloacele de expresie erau deja inventate, noile teme și perspective asupra realității deja

descoperite și „exploatate”. Până când nu se produce o mutație majoră, până când nu apare o nouă lume (a simțurilor, a obiectelor, o nouă „cultură” etc.) poezii „vechi” (poezia scrisă la începutul structurării noii lumi) sînt suficienți (e suficientă). Desigur, există variații minore, există modificări subtile, rafinări și ușoare deplasări de accent în modul de a trăi și în a percepe realitatea - care sînt exprimate de cele trei categorii de poeți deja amintite: „epigoni”, „Belles-Lettres”, „generatori de mode”. Ale căror creații chiar asta sînt: nuanțări și rafinări ale expresiei, formelor, temelor și - în cazul ultimilor - promovarea drept esențiale a unor modificări sesizabile, pregnante - dar superficiale - în modul de a percepe realul și a trăi în lume.

Se pot imagina nesfîrșite probleme, care mai de care mai ingenioasă, pe baza teoremei lui Pitagora și a celei lui Euclid, se pot realiza experiențe din cele mai sofisticate pe baza legilor mecanicii lui Newton, dar respectivele teoreme, legi etc. nu pot fi enunțate/descoperite/inventate decît o singură dată într-un anume spațiu cultural. Doar un „salt calitativ” în cunoașterea științifică permite elaborarea unor teoreme noi, unor legi diferite, unor noi paradigme, cum ar fi geometria neeuclidiană, teoria relativității ș.a.m.d. Fără să facem filozofie de doi bani, putem afirma că, pentru a fi Pitagora, Euclid sau Newton, nu e suficientă o înzestrare de excepție, trebuie să te și afli într-un anume timp și un anume loc. Ideea, valabilă nu doar pentru oamenii de știință, ci și pentru poeți, e luată tot de la Ezra Pound, care, în eseul *Artistul serios*, din 1913, scrie: „*Cei care sînt numiți «poeți majori» au avut, în bună măsură, propria lor înzestrare, dar acest atribut este mai degrabă unul oferit de zeul Chronos. Vreau să spun că au apărut în ziua și la ora anume și că le-a fost dat să adune la un loc, să îngrămădească și să armonizeze rezultatul unei munci care nu e a unui singur om, depășește un singur om*”.

PARADIGMELE ȘTIINȚEI ȘI PARADIGMELE POEZIEI

Alături de premisa că funcția exploratorie este definitorie pentru poezia modernă, că doar pornind de la această funcție putem să înțelegem specificul și coerența întregii poezii moderne, să vedem mai clar relațiile dintre, influențele reciproce și sensul diverselor mișcări aparent centrifuge din poezia modernă, analiza noastră se bazează și pe o a doua premisă, deja enunțată: *nu există o evoluție organică sau dialectică, a poeziei, istoria poeziei fiind o succesiune de paradigme poetice, care nu pot fi înțelese una prin cealaltă*. (Am optat, implicit, nu pentru viziunea hegeliană, sau marxistă, asupra istoriei, ci pentru aceea a lui Arnold J. Toynbee).

De aceea, nu putem vorbi de o evoluție „internă” a poeziei decît după stabilizarea și impunerea unei paradigme.

Fără a intra în polemică cu adepții evoluției organice sau dialectice a poeziei (a literaturii în general), mă voi mulțumi să amintesc că o abordare asemănătoare a evoluției științei a fost serios zdruncinată, dacă nu total anihilată, de demonstrațiile lui Thomas Kuhn, în special din celebra - și deja citată - *Teoria revoluțiilor științifice*.

În esență, analiza lui Thomas Kuhn este următoarea: pe măsură ce rezultatele experiențelor științifice, datele oferite de acestea vin tot mai mult în contradicție cu paradigma științifică dominantă (care e un fel de supra-teorie, din care se deduc teoriile și aplicațiile lor, care e validată de acestea și le validează la rîndul ei) se produce o tensiune care este rezolvată - la început - prin considerarea noilor fenomene/rezultate ale experiențelor drept cazuri particulare ale paradigmei. Care nu o pun în discuție pe aceasta din urmă, deși nu pot fi explicate (validate) pînă la capăt doar pe baza ei. Cînd distanța dintre rezultatele experiențelor și axiomele, teoriile paradigmei în cauză devine prea mare, se trece la elaborarea de teorii parțiale, care nu atacă paradigma, ci o ignoră, cum ignoră și necesitatea corelării lor cu alte experiențe/teorii din același cîmp. Concomitent, paradigma în cauză este modificată, în așa fel încît să se creeze senzația că ea poate explica (valida) și noile teorii (rezultatele experiențelor). Paradigma devine ecletică. Cînd

„écart-ul” ajunge prea mare, se produc, iarăși, două mișcări aproape simultane: pe de o parte, apar deconstructorii, cei care contestă paradigma științifică dominantă, arătându-i incoerența, eclectismul, punând în lumină incompatibilitățile dintre aceasta și noile rezultate ale experiențelor, între aceasta și teoriile parțiale nou apărute etc.; pe de o altă parte, se elaborează paradigme științifice noi, care paradigme concurează nu numai cu paradigma științifică dominantă, ci și între ele. În final, una dintre noile paradigme se impune, sau se ajunge la o paradigmă care să impace două (pre)paradigme (vezi disputa asupra naturii luminii: corpuscul sau undă - concluzia: corpuscul/undă). În felul acesta, o știință se stabilizează, trece într-o etapă de progrese în interiorul paradigmei (a noii paradigme).

Impunerea unei noi paradigme se realizează pas cu pas: ea este acceptată ca paradigmă dominantă, ca sistem de referință mai întâi de o parte a comunității științifice, apoi de ansamblul comunității științifice. Rămân, însă, grupuri întregi, în interiorul comunității științifice chiar, care nu acceptă noua paradigmă dominantă. Mai mult, paradigma veche, de fapt toate vechile paradigme științifice, continuă să existe; ele explică „realitatea”, sînt „valabile” în continuare, dar în afara comunității științifice. (Sau vor fi considerate în continuare o paradigmă „științifică” de către grupuri esoterice, sau vor fi invocate de către omul obișnuit ca singura paradigmă „științifică”). Multe neînțelegeri din discuțiile de cafenea, de la ce e lumina, pînă la valabilitatea poeziei moderne, provin din faptul că preopinenții au drept sistem de referință, fără să o conștientizeze, paradigme diferite.

Aplicarea modelului lui Thomas Kuhn la poezia modernă mi s-a părut utilă din următoarele considerente: a) e un model elaborat din perspectivă epistemologică, urmărind nu să demonstreze ceva despre știință sau în știință, ci să analizeze, să explice care este relația între practica științifică (experiențe, experimente etc.) și teoria științifică - cum se influențează una pe cealaltă, cum se condiționează reciproc. Thomas Kuhn face nu analiza „esenței” științei, ci a mecanismului de funcționare a acesteia. Eseul meu, urmărind și el să explice nu atît *ce este poezia modernă*, cît *cum funcționează aceasta*, *ce rol are în lumea modernă*, care sînt

relațiile dintre practica și teoria poezilor, sînt aproape obligat să fac apel la modelul lui Thomas Kuhn; b) asumîndu-ne ipoteza lui Pound, și anume că, în spațiul cultural european, poezia a fost (re)inventată de trei ori, ultima dată în modernism, e normal să facem apel la o teorie a științei care vede istoria acesteia ca pe o *succesiune de paradigme*, care se înlocuiesc una pe alta. Modelul lui Pound - și al meu - coincide, din acest punct de vedere, cu cel al lui Thomas Kuhn; c) întrucît funcția centrală a poeziei moderne e cea *exploratorie*, atît modul de a acționa, cît și poziția vizavi de realitate, ca și statutul ei social și relația cu publicul, sînt foarte asemănătoare cu cele ale științei de vîrf din ultimul secol și jumătate.

Nu întîmplător, mulți dintre cei mai importanți poeți moderni au insistat asupra caracterului științific al poeziei, ba chiar au văzut în dimensiunea științifică a demersului acesteia specificul poeziei moderne. Cîteva exemple (din nou): poetul văzut ca „*supremul Savant*”, „*alchimia verbului*” (Rimbaud), poezia ca „*Știință a Limbajului*”, aflată într-o relație de „*suveranitate*” vizavi de știința propriu-zisă; fiindcă „*știința, găsindu-și în Limbaj o confirmare de sine însăși, trebuie să devină acum o confirmare a limbajului*” (Mallarmé), „*artele, literatura, poezia sînt o știință, la fel ca și chimia*” (Ezra Pound), „*poezia este știința impresiilor despre lucruri*” (Paul Valéry). Ca să nu mai pomenim de suprarealismul care se vrea „mai științific” chiar decît psihianaliza lui Freud.

Toate aceste pledoarii pentru caracterul „științific” al poeziei se referă nu atît la faptul că poezia este o știință, se poate substitui științei (deși pentru Pound e evident că artele, literatura, poezia sînt centrale în studierea omului, așa-numitele „științe sociale” fiind văzute ca parazitare, deformatoare), cît la specificul demersului poetului modern. Spre deosebire de poetul inspirat de zei sau care se exprimă „spontan”, „natural”, de prestidigitatorul verbal, poetul modern dispune elocutoriu, nu interferează în explorare/experimentare și „*tocmai prin această depersonalizare se poate spune că arta se apropie de condițiile științei*” (T.S. Eliot). Or, Thomas Kuhn tocmai asta analizează și teoretizează: condițiile științei.

SPECIFICUL POEZIEI MODERNE

Am văzut că foarte mulți poeți moderni vorbesc despre caracterul științific al poeziei. Poziția lor nu e un moft, nu e întâmplătoare și ne obligă să regândim, să reamintim câteva dintre trăsăturile definitorii ale poeziei moderne, care o deosebesc de poezia care o precedă: poezia modernă e o explorare (a realității, limbajului, spațiului interior); această explorare se poate realiza doar în condițiile impersonalizării, „dispariției elocutorii a poetului”, neinterferenței acestuia în actul de explorare (chiar și atunci când se explorează spațiul interior, poetul trebuie să se detașeze de sine, după formula lui Rimbaud „*Je est un autre*”); rezultatul acestei explorări este un poem (text, Carte, corelativ obiectiv etc.), care trebuie să aibă „*precizia și consecvența rigidă a unei probleme de matematică*” (E.A. Poe), care e un lucru fabricat (o regăsire a etimologiei cuvântului poem), care - o dată apărut - devine un obiect, între obiectele lumii (artificial-naturale), cu același statut cu lucrurile reale, naturale (chiar superior acestora, tocmai pentru că nu există decât în/prin Cuvânt).

În felul acesta, atât actul poetic, cât și poemul rezultat din acesta sînt văzute în Antichitate, Evul Mediu, Renaștere, decât în Clasicismul secolului XVII sau în Romantism. Același lucru e valabil și pentru rolul poetului în creație, raporturile sale cu realitatea, cu poemul și cu publicul.

Caracterul „științific” al poeziei moderne ar fi, în ultimă instanță, trăsătura sa definitorie, care o deosebește de poezia anterioară. El se regăsește atât la nivelul poetului (creatorul-cercetător, experimentator, fabricant), la nivelul actului poetic (în fabricarea poemului), cât și la nivelul textului rezultat (în felul în care acesta e structurat și se raportează la realitate și la public).

Poetul

Pentru a simplifica o analiză care nu se vrea una exhaustivă, ci doar marchează contururile, vom compara poetul modern (așa cum este conceput de poeții înșiși) cu poetul clasic, cu cel manierist (și baroc) și cu cel romantic. (Comparația va fi nu atât între anumiți

poeți, cât între modelele poetului din respectivele epoci).

Poetul clasic este fie un inspirat de zei (tipul orfic), fie un descriptor (tipul mimetic). În ambele cazuri există ceva de dincolo de el care va structura poemul. Fie divinitatea (a cărei „organ” este), fie verosimilitatea, legile generale care guvernează realitatea și arta (care, astfel, e o „copie” perfect motivată, din moment ce principiul de structurare a lumii și a operei de artă este unul și același). Poetul este un *intermediar* care nu perturbă cu nimic, nici transmiterea, nici „copierea”, pentru că ne aflăm într-un tip cultural semantic: el are aceeași structură, aceleași valori ca și cele pe care le transmite sau le copiază pentru ceilalți. Refuzul (celebru) al lui Platon de a-i primi în Cetate pe poeți era dublu motivat: pe de o parte, dacă poetul oferă copia copiei Ideii, iar filosoful chiar Ideea, e normal ca cei doi să nu aibă loc unul de altul (demersurile lor fiind divergente și concurente); pe de altă parte, dacă nu ne raportăm la modelul copiei, de unde știm că „produsul” poetului nu e un fals? Această „falsificare” nu ar proveni atât din aceea că poetul e diferit de ceilalți sau de ceea ce exprimă, „copiază”, cât din posibilitatea unei insuficiente stăpîniri a meșteșugului. Și aici ne întâlnim cu celebra replică a lui Femios, în care se subliniază că *prin el vorbește un zeu*, dar și că *meșteșugul l-a învățat* (singur). Rolul meșteșugarului nefiind altul decât de a nu falsifica mesajul divinității.

Poetul manierist (și baroc) se vrea un combinator de cuvinte, un inventator al unei lumi care este făcută posibilă și nu există decât prin cuvinte. Când Góngora afirma că el creează prin cuvinte o lume *diferită* de cea creată de Dumnezeu prin Cuvînt, el vorbea ca un perfect credincios, nu avea o poziție luciferică. Manierismul (și barocul) neagă mimesisul, ca și ideea de poet inspirat de zei, pentru că acestea contravin fundamental creștinismului.

Mai întii, nimeni nu poate pretinde că poate reface, în cuvînt, prin cuvinte (imagini etc.), ceea ce a făcut, *in illo tempore*, Dumnezeu. Creația poetică poate fi, cel mult ceva care să-ți permită să te apropii, prin aprofundarea sensurilor, printr-o lectură multiplă (literală, alegorică, morală și anagogică) de esența creației, a mesajului divin (ideea este a lui Dante, poet „clasic” și „creștin” totodată).

Dacă se renunță, însă, la acest efort de apropiere de esență, poetul e obligat la un fel de joc cu mărgelile de sticlă. Cum limba adamică a fost pierdută, a inventa într-o limbă oarecare altceva decât Divinitatea a creat prin Cuvînt nu poate fi decât un joc, un exercițiu de prestidigitatie, o scamatorie verbală. Fiindcă orice limbă, deși, poate, conține o parte de adevăr, este fundamental falsă. Mai mult, Mesajul este unic și a fost deja comunicat, ultima dată prin întruparea divinității însăși în Mesia. La limită, divinitatea vorbește în/prin sfinți, nu în/prin poet. (Manierismul - și barocul - sînt de neînțeles în afara epocii, a Reformei și Contrareformei)

Poetul romantic vrea să se exprime „în mod natural”. Poezia romantică e mai aproape de iluminism, decât de creștinism sau de vechii greci (deși, sau poate că tocmai pentru că, *temele* sale sînt adesea „antice” sau „creștine”): romantismul e o ilustrare tipică a tipului cultural asemantico și asintactic. Poetul romantic, cînd e inspirat, cîntă ca o „pasăre pe creangă”, se exprimă pe sine însuși (conform tipului cultural în cauză, se identifică cu ceea ce are în el nefalsificat, în comun cu toți ceilalți). Titanismul, satanismul poeziei romantice provin din această opoziție între instanța absolută, care e Omul, și orice fel de alt sistem de referință exterior lui. Nu întîmplător, romantismul a apărut mai întîi în Anglia, iar în Germania există o continuitate, practic o identitate, între ceea ce numim iluminism și romantism.

Poetul modern contestă mai întîi postulatele de bază ale romantismului. Primul care o face este E.A. Poe în *Principiul poetic*. Poetul nu „se exprimă”. El - în fond - nu are sentimente. Ceea ce face poetul este să provoace (deliberat, controlat) anumite emoții în cititor. Poemul nu este rezultatul unei erupții spontane, o manifestare a sentimentelor, ci rodul unui calcul, al unei îndelungi deliberări, fabricări, finisări etc.¹³⁾ Poetul modern nu se exprimă pe sine și nu e un inspirat. El e un „inginer”, care construiește o anume mașinărie de cuvînte, care să aibă un anume efect asupra cititorului.¹⁴⁾ Această poziție este comună tuturor poezilor moderni, chiar și celor așa-zis „vizionari” sau suprarealiștilor.

Deosebirea, pusă în evidență de Marcel Raymond, între *poetii artiști* (al căror prototip sînt E.A. Poe sau Mallarmé) și cei *vizionari* (gen Rimbaud) este - din perspectiva noastră - una secundară.

Primii, poetii artiști, sînt preocupați fie de obținerea unui anume efect asupra cititorului, fie de explorarea limbajului (Mallarmé); ceilalți, cei vizionari, sînt interesați în explorarea spațiului interior, a subconștientului. Dar coborîrea în „*Infern*”, ca și cea în subconștient, nu sînt rezultatul unei posesiuni de către zeu, nici al inspirației „naturale”. Sînt experiențe provocate deliberat, fie prin „*dereglarea sistematică*” (subl. A.M.) a tuturor simțurilor”, fie prin „*dicteul automat*” (anularea conștientă și deliberată a ceea ce ține de convenția din limbă), fie prin consumul de substanțe halucinogene, alcool etc. **Artiștii** explorează capacitatea de manipulare, prin text, a celorlalți, posibilitățile și mijloacele de comunicare și felul în care trebuie construită mașinăria de cuvînte, posibilitățile acestui mijloc, care e limba. **Vizionarii** explorează noi teritorii, care nu sînt, obligatoriu, doar interioare, fiindcă *vizionari* sînt și Walt Whitman sau Ezra Pound, Apollinaire - în *Zonă* - sau Fernando Pessoa prin heteronimul său Alvaro de Campos.

Spre deosebire de poetul romantic, poetul modern *artist* sau *vizionar* este impersonal (chiar și cînd scrie despre sine), nu se exprimă în mod spontan, ci experimentează, explorează în mod deliberat și (pînă la un punct) controlat (Vizionarismul modernilor e net deosebit de cel romantic; prin poet - în cazul modernilor - nu mai vorbește „sufletul universal”, el nu mai exprimă o *sensibilitate*, ci o *pune în scenă*, o provoacă, experimentează diverse tipuri de *sensibilitate*).

Cel mai greu pare să distingem între rolul și modul de a acționa al poetului modern și cel al poetului manierist sau baroc (mai ales cînd e vorba de *artiștii* gen Mallarmé). De aceea o parte a poeziei moderne a fost considerată un avatar al manierismului sau barocului. Poeții generației '27 din Spania s-au proclamat, chiar, continuatori direcți ai lui Góngora. Întocmai poetului modern, poetul manierist este detașat de obiectul produs, este impersonal. (Pentru poezii spanioli de la începutul secolului XX era foarte importantă invocarea unui predecesor ilustru și de necontestat pentru a contracara imaginea stereotipă și dominantă a poetului romantic, „sincer” și „spontan”, care „se exprimă”).

Deosebirea apare în punctul în care, pentru manieristi, există o totală libertate combinatorie, la nivelul limbii (cu luarea în

considerație, chiar prin negare, a regulilor respectivei limbi). În timp ce pentru poetul modern această „libertate” nu există, constrîngerile fiind determinate de ce și cum se explorează. În plus, rolul poetului manierist este unul de *prestidigitator*, în timp ce poetul modern se consideră un *explorator*, un *savant*. Poetul manierist vrea să uimească, să farmece, poetul modern vrea să exploreze, să experimenteze, să cunoască. La o adică, dacă e să-i comparăm, Giambattista Marino este un „iluzionist”, Mallarmé un „savant”. Scopurile lor diferă, chiar dacă - pentru a le atinge - amîndoi au nevoie de o perfectă stăpînire de sine. Dacă Marino se joacă cu limba, Mallarmé o studiază, o explorează „*pentru a da un sens mai pur cuvintelor tribului*” și fiindcă „*versul repară defectul originar al limbilor*”. Marino pornește de la acceptarea pierderii produse prin amestecul limbilor, Mallarmé încearcă să găsească un remediu acestei pierderi. Mai mult, dacă Marino jonglează cu cuvintele, care sînt simple materiale, inerte, egale între ele, Mallarmé, atunci cînd vorbește de dispariția elocutorie a poetului, o explică prin aceea că el, poetul, „*cedează inițiativa cuvintelor, mobilizate prin șocul datorat inegalității dintre ele... ele (cuvintele) se aprind singure unele de la altele, ca o flacără deasupra unor comori ascunse*”. Poetul modern, în opoziție cu cel manierist (sau baroc), exprimă o mentalitate (conștientizată sau nu) **ne-creștină**, deoarece se vede pe sine ca pe un „*Suprem Savant*”, care trebuie să exploreze - și să încerce să remedieze, prin poezie - totul, inclusiv „defectul originar” al oricărei limbi. (Iarăși, ar trebui să ne întrebăm dacă Mallarmé, catolic practicant - iar poetica lui e de neînțeles dacă nu ne raportăm la spiritualismul catolic - nu depășește, în apostazie, *limitele* pe care Dumnezeu le-a pus cunoașterii - și expresiei - umane, atunci cînd visează la Operă? Întrebare fără sens în cazul lui Marino sau Gongora.)

Poetul clasic este cel mai îndepărtat de poetul modern: chiar cînd își asumă „rolul” unui clasic, cînd face apel la figura tutelară a unui poet clasic sau la un personaj din literatura clasică, poetul modern se află la polul opus. În ultimă instanță, poezia modernă e singura care **se opune**, radical, poeziei clasice. (La limită, putem considera poezia manieristă și barocă drept un caz particular, o excentricitate a poeziei clasice, iar poezia romantică drept punctul de criză, faza

de tranziție de la poezia clasică - cea inventată de vechii greci și reinventată, în tipar creștin, de către provensali - la poezia modernă).

Dacă poetul clasic este un „medium” (prin el vorbesc zeii, el este vocea zeului) sau un „imitator”, poetul modern este un experimentator și un fabricant de poezie, de corelativi obiectivi.

Clasificarea lui Marcel Raymond - în *poeți vizionari* și în *poeți artiști* - are drept sistem de referință cele două ipostaze ale poetului clasic: cel inspirat (orfic) și cel care imită realitatea (mimetic).¹⁵⁾

Dar, în modernitate, așa cum am mai spus, *poetul vizionar* nu este inspirat de nici un zeu; el își provoacă deliberat stările anormale sau instituie un mod de comunicare special, pentru a explora „infernul” (la Rimbaud) sau (la suprarealiști) subconștientul, adică un spațiu interior, unde nu există nici un zeu. „Transcendența goală”, de care vorbește Hugo Friedrich, este o iluzie a cercetătorului, datorită perspectivei greșite: poetul modern nu exprimă absența divinului, decît dacă identificăm această explorare, experimentare „științifică”, cu căutarea divinității. Dar deja Baudelaire ne avertiza că scopul poetului modern este „*să dea de ceva nou*”: explorarea își are în sine propria motivație și justificare.

Cu excepția unui Rilke, care o face la modul demonstrativ, adică „didactic”, în *Sonetele către Orfeu*, poetul modern nu așteaptă ca prin el să vorbească zeul, el nu este un mesager al zeilor. Dar chiar și Rilke - prin identificarea cu Orfeu - revendică o condiție specială, aceea de generator prin cuvînt al unei (noi) lumi, ipostază pe care nici un poet clasic nu și-a asumat-o explicit pînă la capăt. Paradoxal (doar pentru cei care mai citesc poezia modernă din perspectiva poeziei clasice), dar Rilke e mai aproape - în conceperea rolului poetului și a modului său de a acționa, a relației între eu și realitate, între poezie și realitate - de un Walt Whitman (din *Fire de iarbă*), un Maiakovski (din *Omul*) sau un Wallace Stevens (care, în *Adagia* afirmă „*Viața este reflectarea literaturii*”), decît de Sapho, Arhiloh, Teocrit sau Pindar.

Poetul modern este un producător, generator de realitate, nu un imitator al acesteia. El „fabrică” noi obiecte, care se inserează în realitate alături de obiectele preexistente. Mai mult, ceea ce

produce poetul modern este superior realității - poemele sînt „semne nupțiale ale Ideii”. Poetul nu produce copii ale copiei, el semnalizează, în lumea fenomenală, secundă, Ideea. Pentru Mallarmé, poetul ia locul filosofului. Iar pentru Wallace Stevens, „după ce am abandonat credința în Dumnezeu, poezia este cea esență care îl înlocuiește în salvarea vieții”.

Poetul artist nu e un simplu observator și imitator al realității. El fie o inventează, cum am arătat mai sus, fie o explorează prin selectarea doar a anumitor elemente, dimensiuni ale realității, prin adoptarea unei anumite perspective. Imagismul sau obiectivismul, de exemplu, nu sînt mimetice, pentru că ele au o metodă, au un cîmp de explorare și niște instrumente alese deliberat, înainte de începerea observării, a imitației propriu-zise. Ele nu vor să refacă o „copie” a realității, ci să exploreze o anumită dimensiune a acestei realități (prin ignorarea premeditată și deliberată a altor dimensiuni ale ei).

Mulți poeți moderni au atacat - în diferite feluri - principalele postulate ale poeziei lui Aristotel. Fernando Pessoa proclama - explicit - necesitatea unui demers poetic non-aristotelic, contestînd de plano teoria lui Aristotel: „Frumusețea, armonia, proporția nu erau pentru greci niște concepte, produse ale inteligenței lor, ci predispoziții, porniri intime ale sensibilității lor”. Poziția lui Pessoa exprimă cel mai bine schimbarea produsă: sistemul de referință nu se mai află în afară (sau și înăuntru și în afară), ca în clasicism (un tip cultural semantic - unde înăuntru este același lucru cu înafara), ci în individ.

Modernismul are drept sistem de referință individul. Dar culturalizarea lumii, prin poezie în cazul nostru, nu constă în exprimarea de sine, ci în efortul individual de a explora, experimenta, a proiecta și a construi noi lumi. Dacă poetul clasic caută modelul în afară și/sau transmite mesaje de dincolo de el, poetul modern caută modelul în sine, inclusiv explorînd spațiul interior, subconștientul. Exteriorul este un loc de proiectare, de instituire de modele. Cel care fabrică mesajele (prin care își influențează cititorii) rămîne tot timpul el însuși. Poetul modern nu e atît un demiurg, cum se vroia poetul romantic, cît un rece și lucid explorator, un experimentator, un creator de „programe” (mai

s sofisticate decît programele de computer).

Am insistat asupra opoziției între poetul modern și cel clasic tocmai fiindcă, aparent, nu atît poezia ar rămîne mereu aceeași, cît modul de a fi, de a acționa al poetului. (Repet: modelele divergente ale poetului, opoziția dintre ele se referă la proiecția culturală a unei anumite practici, nu la practica poetică propriu-zisă).

Exemplele pentru portretul robot al poetului modern au fost luate cu predilecție din secolul XIX și de la începutul secolului XX, pentru că atunci era mai stringentă contestarea modelelor precedente și propunerea unui nou model al poetului. Poeții din ultimii 50 de ani pornesc de la acest model (fixat deja în codul lor genetic) și îl rafinează, îl nuanțează. Dar chiar și poeți cum ar fi Francis Ponge, Lowell sau John Berryman, care par mimetici sau subiectivi, aparțin modelului poetului modern, nu celui al poetului clasic sau al poetului romantic. Evoluția care s-a produs după 1950, aproximativ, este o deplasare a accentului, o mutare a atenției spre noi zone în care se explorează, se experimentează, se creează și, apoi, se testează noi „programe”. Totul, însă, în interiorul paradigmei poeziei moderne.

„Fabricarea” poeziei

Opoziția dintre locul, rolul și modul de acțiune al poetului modern și cele ale poezilor în clasicism, manierism sau romantism implică și actul de producere al poeziei.

Dacă, pentru romantic, crearea poeziei e un act natural, fără participarea zonei socializate (convențională din această cauză) a personalității creatorului, iar poezia e rezultatul inspirației, pentru poetul modern poezia rezultă dintr-un calcul, e urmarea unui experiment și ia naștere o dată cu explorarea unei anumite zone a lumii (subconștientul la suprarealiști, lumea senzațiilor, la Alvaro de Campos, clipa, la Frank O'Hara). El urmărește obținerea unui anumit efect asupra cititorului. Actul poetic presupune nu doar „un perfect control”, ci și o pregătire a fabricației, ca să utilizăm o sintagmă specifică lumii industriale moderne: „...și apoi există chiar această „muncă precedentă”, această îndelungă încercare a instrumentelor necesare, această răbdătoare experimentare, de

care va beneficia creatorul însuși, dar, în aceeași măsură, toți succesorii săi" (Ezra Pound *Artistul serios*).

În manierism, creația este o manifestare a lui *inventio*, a capacității de a crea sintagme, versuri, imagini cât mai neobișnuite, care să uimească. Ceea ce definește actul poetic manierist e pură lui gratuitate. Întrucît nu vorbește despre lume așa cum e ea, cea creată de Dumnezeu prin cuvînt, actul poetic e lipsit de orice responsabilitate, e pură manifestare narcisiacă.

Aici, în această gratuitate, poezia manieristă pare să se întâlnească cu cea modernă. Dar, atunci cînd poeții moderni au vorbit de „gratuitatea” actului poetic, au făcut-o pentru a sublinia valoarea lui simbolică, opusă valorilor pragmatice, dominante în lumea modernă. Din perspectiva modernului, actul poetic manierist suferă de o vulgară utilitate, nu e propriu-zis gratuit, ci e pragmatic: prin el se urmărește uimirea, plăcerea: „*Plăcerea aristocratică de a dispăcea*” a lui Baudelaire se opune net premiselor poeziilor lui Marino sau Góngora.

Poezia modernă nu e niciodată văzută ca un act narcisiac. Dimpotrivă. Pentru Mallarmé, actul poetic nu este joc gratuit (pentru a obține uimire, admirație), ci „*acțiune restrînsă*” pentru descifrarea „*misterului din litere*”. Pentru că „*trebuie că există ceva ocult în străfundul a toate; eu cred cu hotărîre în ceva abscons, semnificat închis și ascuns în lucrurile cele mai comune*”. Actul poetic nu este altceva decît „*...hazardul învins cuvînt cu cuvînt*”, deși, întotdeauna „*albul revine neîndoios, adineauri gratuit, acum motivat*” (subl. A.M.), pentru a conchide că nu mai există nimic dincolo și pentru a autentifica tăcerea”. Deosebirea dintre Mallarmé și Marino sau Góngora ne apare, acum, cum nu se poate mai clară. Toate teoriile despre „poezia pură”, despre gratuitatea poeziei moderne se dovedesc a fi neînțelegeri grave sau denaturări voite ale demersurilor acesteia. Sînt rezultatul lecturii poeziei moderne (și a textelor teoretice ale poeților moderni) din perspectiva, cu ochelarii de cal ai poeziei (poeticilor) premoderne.

Deosebirile între „fabricarea” poeziei în epoca clasică și în modernism se regăsesc pe mai multe planuri. Mai întîi, într-o cultură de tip semantic (cultura clasică), actul poetic este unul de

reiterare, de repetare, rescriere a unor valori, realități, moduri de a înțelege lumea care sînt, în fond, preexistente, comune tuturor. Este un act tautologic, o autocomunicare.

În poezia modernă, care se adresează unei înfîntăți de indivizi, fiecare - cel puțin în principiu - cu lumea sa, constituită pe baza unei combinații proprii a codurilor avute la îndemînă, actul poetic instituie un univers propriu, combinînd cît mai multe perspective posibile, cu scopul de a „fabrica” un *corelativ obiectiv*, cum ar spune T.S. Eliot, și explorează felul în care se realizează comunicarea, cui se comunică etc.

Mai mult, actul poetic modern este nu doar o „fabricare” a unui corelativ obiectiv, o explorare a mijloacelor de comunicare, ci și o *inventare a cititorului*. Cititorul modern este o pură potențialitate, o entitate amorfă și neutră, o parte a Publicului de care vorbește Kierkegaard. Actul poetic modern constă și în transformarea cititorului potențial într-un individ „real”, cu ajutorul textului poetic.

Actul poetic modern nu se mai află - cel puțin aparent - în centrul vieții Cetății. Toți poeții care au încercat să-i redea poeziei acest loc central, de la Maiakovski la Brecht, au căzut în capcanele diverselor ideologii. Poezia modernă nu mai poate ocupa locul pe care-l avea poezia antică în Cetate. Nu numai pentru că tipul cultural semantic-sintactic nu mai permite autocomunicarea, ci și fiindcă în clasicism actul poetic e unul public, direct, participativ, iar în poezia modernă e unul privat, mediat (de poem, dar nu numai de el).

A fi poet, a acționa ca un poet (de tip clasic, romantic, chiar manierist), nu mai intră în codul societăților moderne. În această societate, marele poet este poetul „fără chip” (întocmai individului din Public), fără identitate precisă (de aici, tentația heteronimilor), de preferință gata mort. Actul poetic e resimțit ca fundamental, dar, în același timp, prin consecințele sale, ca „blasfematoriu”. Așa cum spunea Valéry, poezia, care trebuie să ia locul lăsat liber de religie, e absolut vitală într-o lume desacralizată. Dar actul poetic în sine, ca și cel care îl realizează, e resimțit ca satanic, Oricum, e „rușinos” să fii poet. W.H. Auden o și afirmă în *Poetul și cetatea*: „...dacă cineva în tren mă întreabă ce profesie am, nu răspund niciodată

«scriitor», de teamă că, dacă mă va întreba în continuare ce scriu, va trebui să răspund «poezie», ceea ce ne-ar face pe amândoi să ne simțim stânjeniți».

Actul poetic modern nu constă în a descrie, a copia lumea, natura, nu transmite mesaje ale divinității, nu realizează spectacole combinatorii. El instituie o nouă realitate. Wallace Stevens, în *Adagia*: „Poemul este o realitate creată de către poet”. Realitatea, sau ceea ce sîntem noi obișnuiți să numim așa, este o convenție, o convenție gramaticală, o capcană din care nu putem scăpa decît prin poezie: „Realitatea este un clișeu din care scăpăm cu ajutorul metaforei”.

Actul poetic modern este unul de explorare (Wallace Stevens condamnă, de exemplu, suprarealismul, care i se pare „pură invenție”, de tip manierist, o „invenție fără descoperire”). Dar, în același timp, unul de creare a unei lumi noi și de eliberare de o falsă realitate (clișee, ficțiuni gramaticale). Nemaiputînd fi un act de autocomunicare, un joc, un spectacol al comunicării, un act de comunicare genuină, „naturală”, actul poetic modern este unul de explorare. Un act care își generează (descoperă) și limbajul și realitatea (comunicată) și receptorul. Accentuînd doar una dintre dimensiunile explorării, una dintre dimensiunile actului poetic modern, sau limitîndu-ne doar la una dintre ele, apare senzația unei divergențe, a unei ireductibilități a diferitelor demersuri din poezia modernă.

În opoziție cu actul poetic din lumea clasică (o autocomunicare - fie mimetică, fie orfică), cel din modernism (chiar cînd, aparent, avem de-a face cu o descriere sau cu o transă) este unul în care se explorează „pe cont propriu”. Un act prin care se descoperă, se inventează lucruri pe care receptorul (în cazul nostru cititorul) nu „le știa fără să le știe”. Mai mult, se „instituie” receptorul prin chiar actul poetic (și rezultatul acestuia, poemul).

Poemul

Forma poemului modern, felul în care acesta „funcționează”, relațiile pe care le stabilește (implicit sau explicit) cu poemele care-l preced, îi sînt contemporane sau vor fi create în viitor, toate

aceste elemente (și altele, care decurg din ele) marchează o ruptură majoră în evoluția poeziei.

Mai întîi, poemul modern are, de obicei, o formă liberă, care nu pare a asculta de nici o lege, în timp ce poemele anterioare au forme fixe. Avem de-a face cu deosebirea între o formă deschisă și forme închise, între forme care sînt presupuse a fi „incomplete”, care sînt experimente, explorări, provocări etc. și forme „definitive”, rezultate ale unui travaliu dus pînă la capăt. Poezia modernă e **dialogică**, cea care o precedă e una **monologică** (la limită tautologică, rezultatul unei autocomunicări). Paradoxal, poezia modernă este o „mașinărie de cuvinte”, în timp ce poezia clasică, manieristă sau romantică este comunicare imediată. Paradox aparent, deoarece în poezia modernă, care este intermediată de **poem**, în lipsa unei relații directe cu receptorul, comunicarea devine o componentă esențială a însuși poemului. Poemul este un obiect, dar există doar prin dialogul cu cititorul, prin întîlnirea cu acesta (lectura e reinventare a poemului, dar și instituire a cititorului).¹⁶⁾

Pentru a înțelege acest paradox, vom face apel la o veche și didactică distincție: cea între formă și fond, între text și realitate, între semnificant și semnificat (deși perechile în cauză nu sînt sinonime). Dacă în poezia premodernă putem avea iluzia unei distincții între fond și formă, între semnificant și semnificat, în poezia modernă această distincție e una permanent pusă în discuție, tocmai fiindcă poezia modernă presupune nașterea de noi forme, anularea distincției dintre text și realitate și, totodată, negarea - în diverse feluri - a ceea ce Saussure numea arbitraritatea semnului lingvistic.

Niciodată distincția fond - formă nu a fost realmente acceptată de către poeți. Deși, evident, o dată cu fixarea formelor, după inventarea principalelor forme (în Grecia antică și apoi în Provența trubadurilor), poetul nu mai făcea altceva decît să acționeze în interiorul unei forme date (rareori inventa o formă nouă, ca Dante în *Divina Comedie*). Deși tot timpul se realizează „deformări” ale tiparelor preexistente (vezi sonetul shakespearian vizavi de cel provensal sau italian), sau se depășește cumva forma, printr-o supra-formă (*Canzonierul lui Messer Francesco Petrarca* sau

Sonetele lui Shakespeare).

Cert este că, la nivelul cel mai vizibil, la un moment dat, apare o stabilitate a formelor. Ele își impun cumva legile lor. Într-o poezie rimată într-un anume mod, automat atenția se concentrează spre cuvintele care rimează, lectura (audiția) lineară fiind dublată de o subliminală lectură (audiție) transversală. Se obține, astfel, o mai mare complexitate a poeziei. Marii poeți premoderni au exploatat la maximum aceste constrângeri reale. Dacă e vorba chiar de constrângeri, iar nu de procedee suplimentare, asumate deliberat, atunci când performarea poeziei se modifică, adică la sfârșitul Evului Mediu.

Evident, s-ar impune un studiu comparat, care să ne lămurească de ce anumite forme fixe, premoderne, nu sînt rimate (poezia greco-latină), iar altele folosesc aliterația (epopeile medievale) sau rima (poezia trubadurilor, dar și cea populară). Rima nu se adresează ochiului (mai ales în limbile cu scriere etimologică), ci urechii. În fond, rima nu are sens dacă poemul e doar citit, în singurătate (și lectura nu e dublată de o "rostire în gînd").

Însă, există și situații în care fondul e "tras", artificial, într-o anume formă. Situație vizibilă mai ales la romantici, unde e evidentă contradicția între naturalețea, spontaneitatea *principială* a fondului și extrema convenționalitate, artificialul expresiei propriu-zise. În poemul romantic avem de-a face cu un fond nonconformist într-o formă de un conformism aproape absolut. Situația paradoxală a poeziei romantice este rezultatul unei inerții, normală în cele culturale. La fel cum revoluționarii francezi de la 1789 credeau că refac o formă de guvernămînt veche, în timp ce, dincolo de numele romane, inventau noi instituții, romanticii, care exprimau o nouă vîrstă culturală, un nou mod de a trăi și de a simți (un nou tip cultural, cel asemantico și asintactic), credeau că redescoperă, reînvie fie Evul Mediu, fie cultura populară, fie Antichitatea (dar o Antichitate diferită de cea a clasicismului secolelor XVI - XVII, opusă chiar aceleia).

Romantismul este, în planul poeziei - dar nu numai - principalul moment "de cotitură". Ruptura deplină, asumarea pînă la capăt a consecințelor noii lumi senzoriale, obiectuale și culturale, participarea la aceasta se realizează însă abia în modernism. Dar,

evident, între epoca "veche", între "L'Ancien Régime" și epoca modernă se află romantismul. O mișcare culturală (literară, poetică) paradoxală și contradictorie, tocmai pentru că, avînd senzația că *restaurează* un trecut, ea *inaugurează* ceva cu totul nou. Rădăcinile modernismului se află în romantism, dar romantismul nu poate fi un sistem de referință (decît ca punct de plecare) pentru modernism. Modernismul nu poate fi înțeles prin prisma romantismului, ca o prelungire a acestuia. Multe dintre ideile romanticilor au contribuit la formarea esteticii moderniste, fondul unora dintre creațiile lor au generat poezia modernă, dar formele poeziei romantice nu mai au aproape nimic în comun cu formele poeziei moderne.

Principală obiecție, care mi s-ar putea aduce aici, este că vechile forme nu dispar în poezia modernă, că le vom întîlni de la Baudelaire și Mallarmé, pînă la Lowell sau John Berryman. Răspunsul la această obiecție se află în chiar tipul cultural, cel semantico-sintactic, specific lumii moderne. Poetul modern poate folosi o anume formă, însă cu conștiința că aceasta e o convenție, un mijloc pentru a obține un anume efect. Baudelaire e "artificial", de aceea folosirea unei anume forme, care *să separe* poezia de expresia naturală, nonconvențională a sentimentului e perfect justificată. Că poetul modern vede în formele preexistente doar niște mijloace și nu niște modalități obligatorii de a te exprima poetic, devine evident încă de la Baudelaire.

Revenind la poemul romantic: el are o substanță nouă, turnată într-o formă preexistentă. Fondul este de tip asemantico și asintactic, forma rămîne, însă, în continuare cea specifică tipului cultural semantico sau celui sintactic.

Poemul premodern are o formă fixă (mai exact, gramaticalizată, cu ritm „regulat”, cu structuri compoziționale relativ rigide, eventual cu rimă, ba chiar cu figuri de stil - tip), nu numai datorită modului în care acesta este transmis, ci și tipului cultural în care este creat. E semnificativ că trubadurii, deși au inventat forme noi, diferite de cele clasice (semn nu doar al unei forțe creatoare remarcabile, ci și al faptului că - astfel - se manifestă un fond nou, diferit de cel greco-latin), nu au renunțat la forma fixă. Dimpotrivă, au complicat-o chiar. Am putea să ne hazardăm și să afirmăm că

unui tip cultural semantic îi corespunde întotdeauna o poezie cu formă fixă, „închisă”: de la poezia sumeriană, la cea ebraică, de la cea greco-latină, la cea a trubadurilor.

Cauzele sînt multiple. Mai întîi, cultura de tip semantic presupune o strictă centrare, ierarhizare a universului și o strictă formalizare a comportamentelor, relațiilor interumane, a mesajului etc. Poezia dintr-un asemenea tip cultural este una gramaticalizată începînd cu nivelul conținutului, gramaticalizare care se regăsește, normal, și la nivelul formei. Pe de altă parte, cum avem de-a face cu o autocomunicare, cu o adîncire în semn, cu reiterarea a ceea ce a fost, pentru a da viață și semnificație celor care sînt acum, inovația formală, ieșirea din formele preexistente, e percepută ca non-culturală. O expresie spontană, neformalizată e cel mult o eroare, o dovadă de neîndemînare, de nestăpînire suficientă a codului (care e unul și același și pentru poet și pentru receptorii săi).

Există, desigur, creatori de forme. Dar ei se manifestă doar într-un anume moment al culturii respective, la început, unii căpătînd statut, dimensiuni de eroi civilizatori (vezi Orfeu, dar și Homer, Hesiod, Sapho, Teocrit, sau - mai nou - poeții trubaduri, ale căror vieți, întocmai vieților sfinților, sînt apocrife în bună măsură). Dar chiar și aceștia nu pot crea decît în sensul culturii în care se află. Adică tot ceea ce acum numim forme fixe, gramaticalizate sau altfel spus - dacă tot am comparat poezia modernă cu știința modernă - forme euclidiene.

Poemul manierist (sau baroc) este un caz particular, o dezvoltare - fără a se sparge tiparul formal - a poemului clasic, la fel cum tipul cultural sintactic, deși neagă tipul cultural semantic, poate fi privit și ca un caz particular al acestuia: partea nu mai e egală cu întregul, doar întregul e egal cu sine, e un Semn Absolut. Poemul manierist are o realitate doar la nivelul întregului, el nu e condiționat decît exterior, de forma sa, care nu se deosebește de cea a unui poem clasic. Poemul manierist (sau baroc) are, în interior, propriile legi, exprimă, aparent, o totală libertate combinatorie. Cît timp nu se mai stabilește o relație absolută între Cuvînt și Obiect, Góngora putea afirma liniștit, ca un bun catolic, că „*natura care iese din mîinile lui Dumnezeu nu e aceea care trăiește în poezie*” (în poezia barocă

sau manieristă, pentru că în cea clasică identitatea dintre cele două naturi este premisa oricărei poezii).

Am spus, însă, că libertatea combinatorie din poemul manierist sau baroc e aparentă. Din trei motive: 1) poezia de acest tip are un scop precis: să uimească, să surprindă, să încînte, să delecteze; deci anumite zone ale expresiei, cele „normale”, de exemplu (de la figuri de stil și sintaxă pînă la vocabular), sînt interzise (la fel cum în limbajul aristocrației franceze din secolele XVII - XVIII erau interzise cuvintele „normale”); 2) poezia nu se poate deschide, trebuie să se miște într-un spațiu dat, cel impus de însăși formula adoptată; nu poate fi explorare, imitație a realității sau expresie a sentimentelor; ea trebuie să se miște nu numai într-un spațiu dat, să joace doar cu anumite piese, dar și după reguli precise, pentru că: 3) poezia e văzută, dintru început, ca un act „gratuit”, mai exact, fără valoare ontologică sau exploratorie,¹⁷⁾ ca un joc (cu reguli și limitări extrem de stricte).

Ca și în cazul poetului sau al actului poetic, poemul modern pare cel mai aproape de cel manierist sau baroc (de aceea unii, între care Hocke, au analizat o parte a poeziei moderne ca fiind manieristă). Însă deosebirile dintre manierism și modernism sînt evidente.

Ceea ce ține de explorare, de experiment, în manierism și baroc se desfășoară într-un spațiu dat, cu reguli date dinainte și cu un număr limitat de elemente care intră în joc. De aici forma închisă a poemului manierist și baroc și cea deschisă, imprevizibilă, uneori inventată ad-hoc a poemului modern. Cînd poemul modern are și el o formă fixă, aceasta ține tot de un pariu, dar de unul cu altă miză. Mai mult, poemul modern în formă fixă are un cu totul alt conținut decît cel manierist: de la explorarea limitelor și posibilităților limbajului, pînă la identificarea și descrierea zonelor tenebroase ale eului sau a unor noi lumi, care se nasc în jurul nostru.

Poemul modern este o expresie a tipului cultural semantico-sintactic: se mișcă într-un spațiu extrem de complicat, țese modalități de culturalizare, de a înțelege lumea diferite, uneori contradictorii. E un punct de convergență dar, în același timp, un punct de plecare al lumilor care coexistă în epoca modernă. De aceea, forma sa este, cel mai adesea una deschisă, iar conținutul său unul „incomplet”, care nu se realizează pe deplin decît prin

rescrierea sa de către cititor (mereu altul, diferit de autor, deși asemănător cu acesta în ceea ce e esențial, ireductibil; de aici și celebrul „*O, hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère*”). Care cititor, la rîndul său, e instituit, e personalizat, e scos din neantul Publicului, de către poem. Amîndoi, poemul și cititorul, se întîlnesc într-o nouă realitate, o realitate pe care o generează împreună. Această realitate e una absolută, concretă, deplină, nu factice, analogică sau ludică. Deși (sau poate tocmai pentru că) atît cititorul, cît și poemul sînt - fiecare în parte - relativ, incompleți.

ESTE POEZIA O ȘTIINȚĂ?

Insistența cu care, în diverse ocazii și în diverse forme, cei mai importanți poeți moderni au subliniat caracterul științific al poeziei pe care o scriu, nu înseamnă - așa cum ar părea la prima vedere și cum interpretează cei care-și proiectează propriile complexe și limite asupra poeziei - că poezia modernă ar fi în siajul științei sau că poezia modernă ar suferi de complexe de inferioritate față de știință.

Sensul afirmațiilor deja citate - care merg de la E.A. Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé pînă la Pound, Valéry, Pessoa, T.S. Eliot, Maiakovski, Lowell etc. - este de a sublinia, pe de o parte, specificul poeziei moderne în raport cu cea care o precedă și, pe de altă parte, de a accentua importanța demersului cognitiv (de explorare și descriere a noii lumi în care trăim) al poeziei moderne, unul cu nimic inferior celui al filozofiei, științelor umane, științelor exacte etc.

În definirea specificului poeziei moderne există o polemică, implicită sau explicită, cu poeticile premoderne. Cînd poezia este văzută ca rezultat al unui modus operandi, crearea ei „*nu poate fi pus(ă) pe seama unui accident sau a unei întîmîci*”; cînd se afirmă că poezia are „*precizia și consecvența rigidă a unei probleme de matematică*” (E.A. Poe), este negată ideea romantică de inspirație, ideea că poezia este un „*produs natural*”. O asemenea poziție neagă în același timp atît modelul orfic al poeziei clasice, cît și pe cel mimetic. Poetul nu numai că nu este inspirat de zei, dar nici nu vrea să redea, să copieze o anumită imagine a lumii, sau o anumită emoție. El urmărește să provoace, controlat, o anumită emoție în cititor și, pentru aceasta, își alege cu deplină luciditate și în deplină libertate atît mijloacele, cît și materialele folosite. Că E.A. Poe neagă și poetica aristotelică, se vede nu numai din afirmația sa, aparent monstruoasă, „*Iliada este rodul unei concepții imperfecte asupra artei*”, ci și din efortul său de a separa, ceea ce Aristotel „*amestecă*” (după E.A. Poe): Gustul și Simțul Moral. Cînd subliniază „*gratuitatea*” poemului, faptul că acesta există *per se*, o face pentru a-l scoate de sub rigorile Didacticului sau ale unei utilizări imediate, o face pentru a-l nega atît pe *docere*, cît și pe

delectare.

Poeții moderni vor insista asupra diferențelor între felul în care se scrie, funcționează și există poezia în lumea modernă și felul în care aceasta era creată, acționa și exista în lumea premodernă. Accentul pus de Baudelaire pe artificial marchează o deplasare fundamentală: poezia nu mai recrează, nu mai copiază, ea inventează, face să apară obiecte (artistice) noi. Își inventează chiar și domeniul: „...Adevăratul pictor, întreaga-i viață, este în căutarea picturii; adevăratul poet în căutarea Poeziei etc. Căci acestea nu sînt activități determinate. În ele trebuie să-ți creezi singur necesitatea, scopul, mijloacele, pînă și obstacolele...” (subl. A.M.) - afirmă Paul Valéry. Poezia este o explorare a limitelor umanului și chiar dincolo de limite, în anormalitate: „...e vorba să-ți faci sufletul monstruos.... Imaginați-vă un om implantîndu-și singur negi pe obraji și cultivîndu-i... boala e cunoaștere, o cale de pătrundere în necunoscut” (A. Rimbaud). Poezia modernă, după Mallarmé, „...refuză materialele naturale și, socotînd-o brutală, o gîndire exactă (id est “mimetică”, A.M.), ce le-ar ordona” și consideră ca fiind „abolită, pretenția, estetic eronată, deși stă la baza unor capodopere, de a include în hîrtia subtilă a unui volum de poezie altceva decît, de exemplu, spaimea de pădure sau tunetul mult răspîndit prin frunze, nu lemmul intrinsec și dens al arborilor”. Pentru că „a vorbi nu are legătură cu realitatea lucrurilor decît din punct de vedere comercial...”. Mallarmé are grijă nu doar să sublinieze diferența dintre poezia modernă și cea romantică sau clasică (construită pe principiul mimesisului aristotelician), ci și să marcheze specificul demersului poeziei în lumea contemporană.

Nici măcar poeții care, aparent, scriu o poezie de tip mimetic (să zicem imagistii sau obiectiviștii) nu contestă postulatele lui Mallarmé. Dimpotrivă. Dacă diferă metodele, dacă există controverse asupra zonelor realității care trebuie explorate sau asupra relației semnificant/semnificat, Cuvînt/Obiect, toți poeții moderni acceptă definițiile lui Mallarmé ca fiind corecte, consideră poezia un spațiu special, sînt de acord că „literele combinate - cuvintele - sînt simbolurile absolute ale obiectelor, stărilor, actelor, relațiilor dintre oameni și gîndurilor referitoare la ele” (citatul nu

e din Mallarmé, ci din *Un obiectiv*, al lui Louis Zukovsky). Fiindcă Mallarmé e primul conștient că „lucrurile există, nu avem de ce să le creăm; noi trebuie doar să surprindem raporturile dintre ele (subl. A.M.); iar firele acestor raporturi făuresc versuri...”. Poezia, deci, este în primul rînd o explorare a realului pentru a surprinde adevăratele raporturi și, în al doilea rînd, un efort de a le reface, de a construi un nou spațiu: *spațiul literar*, cum ar spune Blanchot.

De aici necesitatea unui demers „științific”. Prin acest demers poeții moderni înțeleg unul în care poetul (ca persoană cu o anumită biografie, sensibilitate, anumite prejudecăți etc.)... dispăre (*elocutoriu!!!*). Dacă poeții sînt „manometrele și voltmetrele speciei” (Ezra Pound), ei trebuie să nu falsifice înregistrările din cauza subiectivității lor. De aici toată teoria modernă a poetului „obiectiv”, „impersonal”.

Obiectivitatea e o condiție *sine qua non* în procesul de fabricare a poeziei: „ceea ce e bine scris, este rezultatul unui perfect control... în mare, a scrie bine înseamnă să exerciți un perfect control asupra a ceea ce spui - autorul spune *exact* ceea ce vrea să spună. O spune cu o simplitate și o claritate absolute, cu un minimum de cuvinte posibil”, afirmă Ezra Pound în *Artistul serios*. Și, tot el, în același eseu: „Poezia, spun adesea înțelepții, ar trebui să dobîndească toate calitățile prozei. Această idee prelungește ceea ce spuneam mai sus despre control. Proza nu are nevoie de emoții. Ea poate foarte bine să încerce să descrie emoția, dar asta e altceva”.

Pentru că Ezra Pound pomenea despre proză, iată și un citat din Flaubert, unul dintre maeștrii lui Pound și - spun eu - ai poeziei moderne (n-a scris, e drept, nici un vers memorabil - și va arăta el însuși mai jos de ce - dar a scris *Doamna Bovary!*). Într-o scrisoare către Louise Colet, din 1852, Flaubert afirmă: „Dacă ar fi destul să ai nervii sensibili ca să fii poet, aș prețui mai mult decît Shakespeare sau Homer, despre care-mi închipui că a fost un om nu prea nervos. Această confuzie e o impietate... Poezia nu e o debilitate a spiritului, iar facultatea de a simți peste măsură e o slăbiciune... Nu pasiunea face versurile, și cu cît vei fi mai personal, cu atît vei fi mai slab... Cu cît simți mai puțin un lucru,

cu atât ești mai apt să-l exprimi așa cum e (cum e mereu, în sine, în generalitatea lui și desprins de toate contingențele efemere). Dar trebuie să ai facultatea de a ți-l face ție însuși sensibil. Această facultate nu este altceva decât geniul: a vedea, a avea modelul în față, pozind în același timp" (sublinierile sînt ale lui Flaubert).

Găsim în această scrisoare, din 1852 (!), atât explicația rimbaldianului „*Je est un autre*”, cît și o perfectă descriere a poziției și a modului de a acționa ale poetului modern. Poet care este și „*manometru și voltmetru*” și, în același timp, cel care înregistrează rezultatele măsurătorilor acestora. Mai mult, cel care încearcă să recompună nu în text, ci, cu ajutorul textului, în cititor o lume de senzații, trăiri etc.

Sublinierea caracterului științific al poeziei moderne este, deci, în primă instanță, o modalitate de a răsturna, de a nega poeticile anterioare și, în al doilea rînd, un mod de a defini specificul demersului creator modern.

În al treilea rînd, sublinierea caracterului științific al poeziei moderne are drept scop precizarea felului în care aceasta se constituie, relațiile care se stabilesc în cîmpul cultural modern, modul ei de existență. Poezia modernă, care se naște și trăiește într-o cultură semantico-sintactică, nu este identică cu realitatea materială și cu lumea culturală în care apare, nici nu este expresia sentimentelor unui om, fie el generic, fie unul non-convențional, un particular. Ea este un obiect fabricat, care funcționează între mai multe coduri, diferite, concurente chiar. Deși sînt de același tip, poemele moderne pot purta mesaje diferite, contradictorii chiar. Poemele expresioniste au un „mesaj” care le leagă de tipul cultural semantic, poezia lui Mallarmé unul în legătură directă cu tipul cultural sintactic (fragmentele nu-și capătă adevărata semnificație, nu au valoare și sens decît raportate la întreg, la Opera visată). Poezia imagistă, obiectivistă, dar și cea suprarealistă (deși au poetici opuse) încearcă o refacere a modelului cultural asemantico și asintactic.

Un paradox al poeziei moderne este că, dincolo de caracterul ei științific, mereu afirmat, de faptul că e una dintre piesele de bază ale tipului cultural semantico-sintactic, se vrea o depășire a limitelor raționalismului științific, încearcă refacerea (în text) a

unor modele culturale premoderne. Și - culmea - tocmai aceste eforturi sînt o expresie, la nivelul maxim, a modului de a fi al chiar tipului cultural semantico-sintactic!?!)

Sublinierea dimensiunii științifice a poeziei are drept scop și să-i definească locul și rolul în lumea modernă. Poezia nu mai are în primul rînd rolul de a-i uimi, a-i delecta sau a-i învăța pe alții, ci pe acela de a explora această nouă lume a simțurilor, noile limbaje, relații interumane etc. și de a găsi, de a inventa, a fabrica *formele* care să facă să funcționeze noua lume, care să o culturalizeze. Poezia modernă are o valoare epistemică cel puțin egală cu cea a științele propriu-zise: „*Artele, literatura, poezia sînt o știință, la fel ca și chimia. Obiectul lor de cercetare e omul, specia umană. Chimia, ea, are drept obiect materia văzută din perspectiva compoziției ei. Artele ne oferă cea mai mare parte din datele durabile și inatacabile pe care le posedăm asupra naturii omului - a omului imaterial, văzut ca o creatură gînditoare și simțitoare* (subl. A.M.). *Ele încep acolo unde se oprește medicina - mai mult, cele două științe* (subl. A.M.) *se suprapun uneori; frontierele acestor două demersuri sînt uneori comune*” (Ezra Pound *Artistul serios*).

Reluarea acestui citat ne va ajuta să lămurim și care sînt relațiile poeziei (una dintre artele) moderne, atît cu filozofia sau religia, cît și cu celelalte științe. Dacă filozofia - devenită, în secolul XX, mai ales filozofie a limbajului, logică, filosofie a științei, epistemologie - încearcă să analizeze omul ca pe o creatură gînditoare, poezia încearcă să îl analizeze ca pe o creatură și gînditoare și simțitoare în același timp. Fernando Pessoa afirmă: „*Există două tipuri de poeți: cei care gîndesc ceea ce simt și cei care simt ceea ce gîndesc. Cea de-a treia categorie, care doar gîndește sau doar simte... neexistînd pur și simplu*”.

Desacralizarea lumii, care face ca poezia să ocupe locul lăsat liber de către religie (după cum afirmă Valéry), este o consecință directă a de-semantizării și de-sintactizării lumii. Dacă omul devine sistemul de referință, orice text poate cel mult să încerce o refacere intelectuală a semantismului lumii, a sintaxei ei divine; eventual, în plus, cu o nostalgie a originilor, cum ar spune Mircea Eliade (exprimate în și prin texte culturale de tip semantico-sintactic,

însă). Poezia, centrată pe individul gânditor și simțitor, se află în centrul limbajului (vezi George Steiner *După Babel*) și se substituie, pentru omul modern, pentru cel realmente modern, religiei. Sau e împinsă să o facă (vezi abatele Brémond, dar nu numai el). Deși ea refuză acest rol, inclusiv prin afirmarea caracterului ei științific, laic în ultimă instanță.

Poezia se pierde pe sine în clipa în care vrea să se substituie religiei (vezi cazul lui Paul Claudel). Poezii adevărați evită în extremis această substituie, fie afirmând caracterul „secund” al poeziei, de refacere - incompletă! - a pierdutei limbi originare (citatul din Mallarmé, deja analizat aici), fie înțelegând acțiunea poeziei ca o *acțiune restrînsă*, avînd orgoliul maxim de a fi o Știință a Limbajului. Aflată, astfel, deasupra tuturor științelor, fiindcă - o afirmă tot Mallarmé - „Știința, găsindu-și în Limbaj o confirmare de sine însăși, trebuie să devină acum ea o confirmare a Limbajului”.

Însă, prin relația sa specială cu limba, prin imposibilitatea - sau refuzul, tot una e! - de a construi un discurs „abstract”, prin negarea arbitrariului semnului lingvistic, poezia modernă nu poate fi realmente o știință. Ceea ce numim știință, în tradiția carteziană, a lui Galileo, Newton, Leibnitz sau Kant, presupune tocmai această separare a semnificantului de semnificat, o de-semantizare prealabilă a discursului, a limbii folosite. Științele s-au construit pe presupuziția unei „imaculare concepțiuni” a oricărei formule, teorii etc. Această abstractizare merge mînă în mînă cu ceea ce numim specializare, cu o disecare, o sectorializare a realității, aceeași realitate fiind studiată, concomitent, de științe diferite, cu limbaje diferite.

Poezia modernă cunoaște și ea, nu neapărat din cauza unor reacții mimetice (deși nu au lipsit nici acestea), o tendință de sectorializare, de focalizare a demersului exploratoriu: fie asupra obiectului fabricat sau a modalității de comunicare, fie asupra anumitor simțuri (imagism), fie asupra unei zone a eului (suprarealismul), fie asupra corpului celui ce scrie (versul proiectiv) etc. Dar, în cazul poeziei, aceste demersuri au avut întotdeauna un back-ground comun și un caracter explicit provizoriu, experimental; sistemul de referință fiind unul care se

opune nu numai abstractizării,¹⁸⁾ ci și sectorializării, unul care impune/presupune nu numai „*maximum de semnificații posibile*” (Ezra Pound), un supraplin de sens, ci și o viziune integratoare (care unește: clipa-eternitatea, limbajul-realitatea etc.).

Această tendință - de sectorializare a demersului - e impusă atît de tipul cultural în care apare poezia modernă (și pe care îl generează, îl amplifică), cît și de necesitățile explorării „noii lumi”. Ea apropie și mai mult modul de a exista - social-cultural vorbind, acum - al poeziei moderne de cel al științei moderne. Explică, în același timp, de ce curente cele mai diverse, unele contradictorii, cu premise aparent ireductibile, din poezia modernă se dovedesc a fi complementare, contribuind, toate, la apariția, structurarea și impunerea noii paradigme.

Rezumînd: deși poezia modernă are atît de multe în comun cu știința modernă, încît poate fi înțeleasă mai bine în demersurile ei, i se pot sesiza mai ușor specificul, coerența și semnificația mai degrabă din perspectiva științei moderne decît din aceea a poeziei care o precedă, există o deosebire fundamentală între cele două: știința e construită pornindu-se de la premisa arbitrariului semnului lingvistic (arbitrariu „contracarat” prin „absolutizarea” limbajului științific și/sau prin apelul la experimentul „concrete”), poezia (atît cea clasică, cît și cea modernă) există prin negarea (anularea, în și prin poem) a acestei arbitrarietăți (negare implicită sau explicită). De aceea, nici unul dintre poeții care pledează pentru caracterul științific al poeziei nu acceptă ideea caracterului arbitrar al semnului lingvistic. Două exemple: 1) Suprarealiștii, care denunță arbitrariul sintaxei limbilor, propun o nouă sintaxă, rezultat al dicteului automat, o sintaxă care nu ar mai falsifica „adevărata sintaxă”, cea a asocierilor la nivelul subconștientului. Motivarea semnului lingvistic e deplasată la alt nivel, și atît; 2) La E.A. Poe, unde poemul e construit „matematic”, motivarea o face tocmai *emoția* provocată în receptor, emoție realizată printr-un efect de motivare globală, prin deplasarea motivării la nivelul unui întreg poem, care - el - e Semn: „*Valoarea unui poem stă în intensitatea unei emoții trecătoare*”. Emoția trecătoare e semnificatul acestui semnificant (textul poeziei) construit riguros de poet. Poemul e doar aparent gratuit. În fond, accentuarea dimensiunii științifice a

poeziei permite apariția unui Poem (Semn) care să nu mai fie motivat la fel ca în romantism, manierism sau clasicism. Nu voi intra în amănunte, o întreagă ramură a poeziei. „filiera lingvistică”, se ocupă tocmai de felul în care se anulează arbitrarul semnului lingvistic în poezia modernă, nivelul la care se realizează aceasta, procedeele folosite etc.

Distanțarea de tipologia poetică premodernă, încercarea de a face comprehensibil demersul poeziei moderne într-o lume în care discursul (de tip) științific pare a deveni central (pînă și reclamele pentru cîrnați, costume de sport sau anumite produse cosmetice mimează un limbaj, o motivație de tip științific), au marcat pozițiile teoretice ale marilor poeți ai modernității.

La toate acestea se mai adaugă încă un impuls, poate la fel de important: acela de a constitui un spațiu de acțiune poetică și meditație asupra poeziei, comun mai multor poeți și generații de poeți, de a provoca o anumită atitudine vizavi de creația poetică în rîndul poezilor înșiși. Obsesia poezilor secolului nostru, de la Ezra Pound la W.H. Auden și Lowell, este că poezia se învață (pînă la un punct, firește), că progresul în poezie este rodul unui efort comun, al colaborării între generații poetice, între personalități poetice ireductibile. Explorarea noii lumi se poate face numai de către poeți profesionalizați (nu neapărat profesioniști) și printr-o subtilă cooperare între ei.

Un semn al maturizării paradigmei poetice moderne este deosebirea între felul în care concep explorarea marii moderni ai secolului XIX - Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont, Walt Whitman - și felul în care este ea văzută și practică în secolul XX. Dincolo de deosebirile dintre ele, curente și mișcările de la începutul secolului nostru (futurism, dadaism, suprarealism etc.) sînt (și se afirmă drept) explorări „în grup” ale noii lumi. Cercetătorului individual și individualist tind să-i ia locul „laboratoarele de cercetare”. De aceea poezia modernă cunoaște fenomene care nu pot fi înțelese din perspectiva poeziei romantice: caracterul experimental,¹⁹⁾ asociat cu negarea ideii de geniu, în cazul multor avangarde.

Chiar și marii poeți, în fond niște individualiști feroce, de tipul Pound, Maiakovski sau Auden pledează pentru caracterul

transindividual al explorării, al creației poetice și sînt preocupați de înființarea de adevărate școli pentru a învăța tehnicile de bază ale poeziei. (Între care „Academia Barzilor”, de care vorbește W.H. Auden în *Poetul și cetatea*, academie pentru care nu doar pledează, dar și elaborează schița unei programe de învățămînt).

Necesitatea stringentă a învățării meseriei de poet are două cauze: 1) Poezia modernă explorează o lume (complet) nouă, elaborează - pentru aceasta și ca rezultat al acestei explorări - noi forme poetice. Or, asta nu se poate realiza, cum în repetate rînduri subliniază Pound, decît pornindu-se de la formele și tehnicile existente deja. Acestea nu pot fi depășite decît dacă sînt cunoscute. Nimeni nu ajunge să proiecteze un computer dacă mai stă să și reinventeze roata, sau scripetii, sau locomotiva cu aburi; 2) Poetica romantică a devalorizat total - cel puțin teoretic - meșteșugul, în favoarea inspirației. Forma s-ar naște direct din conținut. Omul nu trebuie decît să se exprime, fiindcă are, deja, totul în el. Nu insist, cert este că romantismul nu numai că a acceptat și a preluat, a continuat o poetică inadecvată, dar a și creat un hiatus în succesiunea de profesioniști, mai bine spus a generat o mentalitate care dăunează întotdeauna calității artei: una care neagă (implicit sau explicit) profesionalismul, în numele înzestrării egale a tuturor oamenilor, în numele democrației în artă (ca și în numele autenticității).

Vizavi de o asemenea mentalitate, Ezra Pound e nemilos: „Nu-ți imagina că arta poetică e mai simplă decît muzica și că vei reuși să convingi măcar un expert înainte de a fi depus cel puțin tot alîta efort în a învăța tehnica scrierii versurilor cît a consumat pentru a-și însuși tehnica sa un pianist de nivel mediu”. Pentru că „oricine poate să cînte la harmonium, fără mare efort, «God bless our home», dar nu oricine poate da concerte sau să picteze «spontan»”. Pentru Pound „tehnica (poetică) e o dovadă a sincerității”, în sensul în care - fără tehnică - orice mesaj e falsificat. „Stăpînirea măiestriei în orice artă e rodul unui efort de o viață”. El distinge între amatori și experți și pune confuzia din poezia contemporană și lipsa de audiență a acesteia (în 1913, A.M.) pe seama nediferențierii - în practica și receptarea poeziei - dintre amatori și experți. Dacă e adevărat că „Mais d'abord il faut être un

poete". fără a fi un expert, adică fără să stăpânești tehnica poeziei, e imposibil să realizezi o operă semnificativă.

Într-o paranteză, în același eseu (*O retrospectivă*), Pound face o nouă paralelă cu știința, de data aceasta pentru a marca modul de a fi al poetului în lumea modernă: „Poartă-te mai degrabă ca un om de știință, decât ca agentul de publicitate al unui nou săpun. Omul de știință nu așteaptă să fie aclamat ca un mare savant, înainte de a fi descoperit (subl. Ezra Pound) ceva realmente nou”.

Maiakovski, la rândul lui, elaborează un mic manual, intitulat *Cum se fac versurile*, în care, dincolo de un anume limbaj - pregnant și proaspăt atunci, îmbăcsit și mirosind a sînge acum, - recunoaștem aceleași idei: „...1. Poezia este o producție. Extrem de grea, extrem de complexă, dar o producție. 2. A învăța meșteșugul poetic... înseamnă studierea vechilor metode de producție, ceea ce ajută la crearea altora noi. 3. Noutatea, noutatea materialului și a metodelor este obligatorie pentru fiecare operă poetică. 4. Munca poetului trebuie să se desfășoare zilnic, în vederea desăvîșirii măiestriei și pentru acumularea de noi rezerve poetice... 7. ... Cunoașterea teoriei economice, cunoașterea traiului real, pătrunderea în istoria științifică, sînt mai importante pentru poet - în partea esențială a muncii sale (subl. A.M.) - decât manualele scolastice întocmite de profesorii idealişti care se închină în fața vechiturilor... 10. Nu se poate acorda șlefuirii, așa-zisei prelucrări tehnice, o valoare de sine stătătoare. Dar tocmai șlefuirea face ca o operă poetică să devină utilizabilă (subl. A.M.). Numai deosebirea între aceste metode de prelucrare creează deosebirea dintre poeți, numai cunoștințele, perfecționarea, acumularea, varietatea procedeeelor literare fac dintr-un om un scriitor profesionist...”.

Faptul că „reacționarul” Pound și „comunistul” Maiakovski au aceeași poziție vizavi de creația literară, vizavi de importanța tehnicii poetice și de necesitatea învățării permanente a acesteia mă scutește de orice comentariu.

Poezia modernă nu e doar explorare, descoperire, ci și poezie, o „fabricație” care presupune o anume tehnologie, cunoștințe tehnice adecvate. Nu întâmplător, atît cuvîntul grecesc *poeîn*, a face, a fabrica, cît și cel provenșal *trobar*, a găsi, a descoperi, denumeau

exact două dintre demersurile fundamentale ale poeziei moderne. A fabrica și a descoperi sînt două aspecte ale aceluiași demers: de explorare a unei noi lumi și de elaborare (fabricare de noi forme).

La vechii greci, într-un sistem cultural semantic, unde nu există decât autocomunicare, în care mesajul e același pentru toți și e în toți, ceea ce îl distinge pe poet de receptor e capacitatea de a fabrica, dar mai ales de a refolosi noi forme. În Provența din secolele XI-XIII regăsim același tip cultural semantic, dar - în cadrul acestuia - se explorează și se inventează un nou model al iubirii (și nu numai, cum arată Denis de Rougemont în *Dragostea și Occidentul*), unul deosebit de cel vechi. Inventarea e simultană cu și condiționată de fabricarea a noi forme poetice. Aici, însă, accentul cade pe descoperirea a ceva nou, de unde și cuvîntul „trobar”.

Epoca modernă se distinge prin aceea că explorarea (cu descoperirea/fabricarea de rigoare) se face în cadrul unui alt tip cultural, cel semantico-sintactic, care nu mai poate ignora caracterul convențional al oricărui act, al oricărei forme culturale.

Opunîndu-se romantismului, poezia modernă nu se poate întoarce pur și simplu la formele preromantice. Pe de o parte, fiindcă ele au fost declarate convenționale, pe de altă parte, fiindcă ele nu mai sînt adecvate lumii moderne. Trebuie, însă, reiterată explorarea lumii (inclusiv în ceea ce are ea convențional, și anume în limbaj, de fapt începînd cu limbajul), ca și fabricarea de noi forme (ceea ce presupune o anume ucenicie, ideea de a învăța ceva ce nu știi). Ambele laturi ale explorării pot fi readuse în centru prin asemănarea lor cu ceea ce tipul cultural asemantico și asintactic acceptă și promovează: demersul științific.

Poezia modernă are încă o trăsătură care o apropie de știința modernă și o distinge de poezia premodernă: **importanța demersurilor teoretice ale poezilor**. La fel cum, în știința modernă, anumite teorii sînt abia tîrziu (uneori la zeci de ani) confirmate de experiențe, ba chiar se ajunge să se elaboreze un set de experiențe, să se pună la punct o tehnologie hipersofisticată pentru a se putea vedea dacă o anume teorie e corectă sau nu, în poezia modernă multe dintre demersurile teoretice ale poezilor au fost mai importante, mai fertile pentru evoluția poeziei decât creația

lor propriu-zisă. Ceea ce contemporanii nu sesizau, pentru noi, astăzi, e de domeniul evidenței. E.A. Poe e un teoretician al modernității; în creația sa, însă, e un bun romantic, și atât. Mallarmé, teoreticianul, e decisiv pentru evoluția întregii poezii moderne, deși poezia sa e, în bună măsură, o poezie datată. Mai mult, îl mai citim pe poetul Paul Valéry pentru a înțelege subtilitățile marelui teoretician al poeziei moderne Paul Valéry.

Și mai semnificativ: multe dintre teoriile despre poezie ale poetilor din secolul XIX au o valoare prospectivă, deschid noi orizonturi de explorare pentru poezia secolului XX, fac posibilă înțelegerea nu atât a poeziei moderne din secolul XIX, cât a celei din secolul nostru.

O paranteză: lectura poeziei moderne din perspectiva poeziei premoderne, obnubilarea originalității ei ireductibile, a specificului ei, a caracterului ei exploratoriu s-a datorat și analizei teoriilor lui Mallarmé, de exemplu, prin prisma poemelor lui, identificării demersului său teoretic (revoluționar, prospectiv) cu demersul său creator (cu practica sa, mai degrabă conservatoare). La fel: T.S. Eliot se mira, într-o conferință, că, în spațiul cultural francez, E.A. Poe e văzut ca un mare poet, pentru el Poe fiind, în cel mai bun caz, un minor de calitate. Dar, dacă Eliot se referă la poetul E.A. Poe – și are, cred, dreptate (și asta nu pentru că e T.S. Eliot!) – francezii văd în Poe în primul rând pe teoreticianul care, pe „filiera Baudelaire”, a declanșat poezia modernă, care poezie și-a avut, decenii la rând, centrul în Franța. Și, evident, și francezii au dreptate!

Poezia modernă nu e, totuși, o știință. Cel mult o știință specială, un fel de Superștiință (nu întâmplător Rimbaud se proclama „*Supremul Savant*”). Fiindcă se află în centrul Limbajului și fiindcă sensul demersului ei e să exploreze noua lume în care trăim și, concomitent, să descopere (inventeze) noi forme; care au o valoare decisivă în structurarea unei noi culturi (cum o demonstrează strălucit Denis de Rougemont pentru poezia trubadurilor, beneficiind de avantajul unui recul de aproape nouă secole).

Poezia modernă are în comun cu știința modernă nu numai faptul că amândouă aparțin aceluiași tip cultural, că funcționează

într-o cultură a Regulilor, mai degrabă decât în una a Textelor și că, în consecință, dimensiunea metatextuală a demersului teoretic devine esențială, ci și faptul că ambele se constituie printr-o ruptură, că, practic, *înlocuiesc* modele preexistente, nu le continuă. În plus, există în ambele atât o interdependență teorie – practică (teoriile au valoare prospectivă, orientează experimentele), cât și o componentă tehnică (tehnologică dacă vreți), care, o dată cu stabilizarea paradigmei, devine tot mai importantă, până la a determina sau chiar condiționa experimentele propriu-zise. Nu întâmplător, știința de vîrf e tot mai legată de progresul tehnologic. Tot așa cum poezia modernă nu mai poate fi concepută fără latura ei „tehnică”, care – deja, în principalele țări din Occident – se predă și se învață. Dacă efortul exploratoriu era, la Poe, Rimbaud, Baudelaire sau Whitman, unul solitar, poezia secolului XX se instituie într-un demers mai mult sau mai puțin de grup, în care circulația informației, învățarea tehnologiei și colaborarea între poeți devin indispensabile creației de vîrf (vezi și mărturia lui Stanley Kunitz despre modalitatea de lucru a lui Robert Lowell).

Poetul modern nu se mai mișcă în interiorul unei tradiții, nu se poate baza pe preexistența unor forme poetice, a unor metode și tehnici, a unui anume mod de a fi al poeziei. E obligat să instituie o nouă paradigmă poetică.

TRIUMFUL INDIVIDUALISMULUI

Poezia modernă vine să exprime și să explice, din perspectiva și cu mijloacele sale specifice, lumea în care trăim. Ea e constituită nu doar din anumite poeme, ci și din teorii despre poezie, din metode și tehnici poetice specifice, dintr-un anumit orizont imaginar și un anumit mod de a comunica cu publicul etc. Ea nu poate fi redusă la un anumit fel de a scrie poezie, la anumite poezii și la anumiți autori, ea nu poate fi identificată doar cu anumite direcții din poezia ultimului secol și jumătate. Cum nu putem considera modernă toată poezia scrisă în ultimii 150 de ani.

Pentru a încerca să descrii, să aproximezi poezia modernă, trebuie – volens nolens – să începi prin a face o listă de poeți moderni, prin a-i despărți pe cei care țin de poezia (poetica) modernă de cei care, deși sînt contemporani cu primii, țin de poezia (poetica) romantică (sau de cea clasică, manieristă etc.). Pentru că, vorba lui Pound, „*deși sîntem contemporani, e evident că nu trăim cu toții în aceeași epocă*”; iar a încerca să stabilești paradigma poeziei moderne pornind și de la poeziile lui Sully Prudhomme sau Octavian Goga (deși sînt contemporani cu Mallarmé sau Kavafis) ar fi o întreprindere sisifică (dacă nu una ce ar ține de pură paranoia sau de schizofrenia intelectuală).

Avem de înfruntat riscul de a ne înșela asupra adevăraților poeți moderni. Dar, pe de altă parte, perspectiva noastră e – acum – cu totul alta decît cea pe care o puteau avea, să zicem, Marcel Raymond, Hugo Friedrich, Cleanth Brooks în deceniile III–V ale secolului nostru, atunci cînd își elaborau remarcabilele lor cărți despre poezia modernă. Nu numai că am beneficiat de rezultatele muncii atîtor teoreticieni, critici, antologatori etc., dar evoluția însăși a poeziei moderne a scos în față adevărații poeți ai modernității. Cîteva exemple: la 1920, Minulescu părea mai „modernist” (oricum, un poet mult mai important) decît Bacovia; în aproape nici una din antologiile de poezie franceză de la începutul secolului nostru nu figurau Mallarmé sau Rimbaud, în timp ce aproape toți poeții prezenți în respectivele antologii ni se par, azi, lipsiți de interes; aproape ilizibili, oricum vetuși și prețioși, sînt azi un Albert Samain, un Verhaeren, un Jean Moréas (totuși,

maestrul lui Ion Barbu – dar nu era Théophile Gautier maestrul lui Baudelaire?).²⁰⁾

Pe de altă parte, pentru a reduce la minimum riscul de a mă înșela, am folosit – în operația de selectare – nu doar gustul propriu și exegezele altora, ci și câteva criterii „obiective”:

1) Am considerat poezia modernă ca pe un fenomen internațional. Dacă valoarea unui poet s-a impus – în timp – și dincolo de spațiul său cultural, e un semn clar al importanței sale, cu atât mai mult cu cât provine din arii marginale sau care, la un moment dat, au fost marginalizate (e cazul portughezului Pessoa, al spaniolilor Vincente Aleixandre, Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez etc., al grecilor Kavafis sau Elytis, al italienilor Montale, Quasimodo, Pavese etc., al rușilor Maiakovski, Hlebnikov, Ahmatova, Pasternak, Krucionih, Mandelstam etc.).

2) Un criteriu în selectarea poezilor a fost și măsura în care au descoperit (inventat) ceva realmente nou, urmînd, și aici, recomandările magistrului Pound: „*înțeleg prin «marea artă» și ceva care se înrudește cu inovația: creatorul trebuie să fi descoperit ceva nou: fie în viața în sine, fie în mijlocul de expresie*”.

3) Un poet este considerat modern doar în măsura în care se raportează (direct sau indirect, explicit sau implicit) la această nouă lume (obiectuală, senzorială, culturală etc.) analizată la începutul eseului de față. Un poet din secolul XX, un Robert Graves, de exemplu, care refuză lumea modernă în datele ei esențiale și scrie o poezie în care încearcă să facă abstracție de aceasta, nu este un poet modern. La fel, în clipa în care un poet modern încearcă să dea soluții care țin de un alt tip cultural, premodern, el încetează a mai fi, în creațiile în cauză, un poet modern.

Cînd Maiakovski renunță la individualismul său agresiv din *Norul în pantaloni*, *Omul* sau *Flautul vertebrelor* și scrie *Vladimir Ilici Lenin* sau *150 de milioane*, el „evoluează” de la o poezie modernă la una... pre-modernă (?!). Lipsa de valoare a poeziilor sale militante, ca și a celor ale lui Aragon sau Eluard din perioada lor de creație angajată, provine nu din tematică (una similară întîlnim la Walt Whitman), ci din inadecvare. Maiakovski, revoluționarul, revine la o poezie de tip clasic, semantică sau

sintactică, într-o lume cu totul diferită; în care, „poporul sovietic”, cei „150 de milioane” sau „V.I. Lenin”, pot ține locul divinității doar pînă cînd atotstăpînitorul Reportaj își face datoria și îi arată a fi ceea ce realmente au fost dintotdeauna: niște prefabricate propagandistice, niște elemente dintr-o cultură de tip semantico-sintactic, iar nu sistemul de referință, nu „Modelul” din culturile de tip semantic, sintactic sau asemantico și asintactic.

A stabili, în acest mod, care poet e modern și care nu poate părea arbitrar, iar clasificarea poezilor în funcție de relația lor cu lumea modernă poate fi considerată una exterioară și/sau tautologică: e modern poetul care răspunde provocărilor lumii moderne, lumea modernă fiind cea pe care o explorează poetul modern.

Dar înseși premisele cercetării noastre au fost că: 1) apariția paradigmei poeziei moderne nu se datorează în primul rînd unei evoluții interne a poeziei, ci necesității de a răspunde provocărilor unei noi lumi; de aceea poezia modernă marchează o ruptură, ea înlocuiește poezia (poetica) premodernă; 2) dimensiunea exploratorie este fundamentală pentru poezia modernă; ea determină specificul poeziei moderne (modul în care aceasta acționează, cum e constituit textul, cum intră acesta în relație cu cititorul etc.) și deosebește poezia modernă, la toate nivelurile, de poezia clasică, romantică, manieristă etc.

Aceste premise se bazează pe ideea că, dacă există, poezia are – într-o anumită epocă, într-o anumită societate – o funcție mai mult sau mai puțin precisă, mai mult sau mai puțin clară. Una dintre aceste funcții este definită de către T.S. Eliot în *Funcția socială a poeziei*: „*Fără cîțiva oameni care să îmbine o sensibilitate excepțională, cu o excepțională putere de expresie, propria noastră capacitate nu numai de a ne exprima, dar chiar de a simți altceva decît cele mai rudimentare emoții va degenera*”. Funcția poeziei este, repet, una de culturalizare a lumii și a individului. Ea îi ajută pe oameni să comunice în această „nouă lume” dincolo de un nivel mecanic, rudimentar: „*Am încercat să scriem o poezie demnă de a fi instrumentul de comunicare între oameni inteligenți*”, scria Ezra Pound în *Artistul serios*. După ce afirmase că „*am încercat să facem loc unei arte poetice de tip nou – acest tip nu e în realitate nou, el e unul vechi...*”.

Funcția de explorare a lumii și apoi de culturalizare a ei prin intermediul cuvîntului, este **funcția primordială a poeziei**. Ea se exercită, însă, mai ales în perioada de început a unei epoci culturale, cînd, într-un anume spațiu cultural, e (re)inventată poezia. De ce se produce această (re)inventare a poeziei e simplu: pentru că lumea s-a schimbat din temelii: „*orice schimbare în forma poetică pare să fie simptomul unei foarte adînci modificări a societății și individului*”, afirmă T.S. Eliot în eseul său din 1936 *Wordsworth și Coleridge*.

Schimbarea, aș adăuga eu, nu e doar un simptom, ci și un răspuns. Poezia nu doar exprimă diferitele crize pe care le provoacă modificarea profundă a lumii, ci le „rezolvă”. În felul ei, desigur. Dacă vedem în poezia modernă doar o expresie a crizelor lumii moderne, un simptom, evident că ea poate fi citită doar ca o poezie a negativității. Dacă analiza poeziei moderne se fixează pe momentul circumscrierii și descrierii crizelor profunde pe care le traversează omul modern, modelul poeziei moderne se poate limita la Rimbaud, Lautréamont, Baudelaire și Mallarmé. Dar poezia modernă nu poate fi redusă doar la aceștia: mai există Walt Whitman și Emily Dickinson și, în secolul XX, Kavafis, Pound, Montale, Eliot, Hlebnikov, Maiakovski, Apollinaire, Trakl, Benn, e.e. cummings, W.C. Williams, Robert Lowell, John Berryman, Ted Hughes, Sylvia Plath, Olson, Ginsberg, Lundqvist, Pessoa, Lorca, Aleixandre, Cernuda, Elytis, Bacovia... Poeți care au încercat nu doar diagnosticarea crizelor, ci și rezolvarea lor în și prin poezie.²¹⁾

Poezia secolului XX este de neînțeles dacă încercăm să o citim pornind de la un model elaborat exclusiv pe baza poezilor francezi din secolul XIX, mai sus citați. Altminteri, fie că acceptăm o cezură, acceptăm că, o dată cu avangardele, apare o altă poezie, un alt modernism, un al doilea modernism, urmat, după ultimul război mondial, de un alt treilea modernism (pe care-l putem numi, la o adică, postmodernism), fie acceptăm existența în paralel a două (sau mai multe) modernisme.

Cum nu pot vedea poezia doar ca pe un simptom, ci o consider a fi și un răspuns, o soluție, așa cum au considerat-o toți marii poeți moderni, pentru mine e evident că avem de-a face – de la Baudelaire și pînă la Frank O'Hara, să zicem – cu o singură

paradigmă poetică, cu un singur modernism. Această perspectivă se impune de la sine tot mai mult, demersul meu avînd doar meritul de a evidenția, descrie și, eventual, analiza fenomenul în cauză. Nu din rațiuni de demonstrație, nu pentru a construi cu orice preț o nouă schemă a unei singure paradigme poetice moderne (de la Baudelaire pînă la John Berryman), ci fiindcă astfel putem înțelege mai bine poezia scrisă de poeții care realmente aduc ceva nou.

A vedea din modernism doar dimensiunea-i negativă (care nu e altceva decît diagnosticul crizei), înseamnă a-l citi din perspectiva poeticilor anterioare. Pe care, evident, le neagă, dar nu de dragul negației, ci pentru că nu mai sînt adecvate. O asemenea lectură e cu atît mai stînjitoare, cu cît se prelungește pînă astăzi. Avangardele sînt, în marea lor majoritate, constructive, nu demolatoare. Nu întîmplător curentele avangardiste se numesc constructivism, suprarealism, futurism etc. Trebuie să ai o minte de burghez universitar pentru a-i răstălmăci pe moderni, pentru a întoarce pe dos o afirmație ca a lui Ilarie Voronca din 1924, în *75 H.P.*: „*Lumea trebuie reinventată*”.

Care este modificarea profundă care s-a produs în lumea modernă, care determină apariția poeziei moderne, care-i obligă pe poeți să reinventeze lumea? Un răspuns care simplifică la maximum, fără a deforma prea mult: **emergența, apariția individului (a individualității, a individualismului)**. Individul este, mai întîi, o ficțiune culturală, a empiriștilor englezi și a iluminiștilor francezi. E produsul tipului cultural asemantificat și asintactic. Individul e omul în sine, omul „natural”, dar care are înscrise în el toate valorile culturale (vezi *Emil sau despre Educație* a lui J.J. Rousseau). El este societatea. Mai exact, societatea e o asociere de indivizi „compleți”, pe baza contractului social. Toată civilizația modernă (occidentală, apoi mondializată) e construită pornindu-se de la individ, avînd drept sistem de referință absolut individul. Individualismul se identifică cu modernitatea, cu ideea de progres, democrație ș.a.m.d.

Orice punere în discuție a lumii moderne, orice încercare de a construi o societate alternativă, de a propune alt tip de cultură și de societate începe prin negarea individualismului. Fie opunîndu-i-se masa (proletariatul), în cazul lui Marx și al comunismului, fie

opunându-i-se Supraomul lui Nietzsche și al fascismelor de tot felul (Supraomul neagă individul, deși pornește de la ideea de individualitate ireductibilă, pentru că refuză egalitatea, contractul social și pentru că supraomul e văzut ca reprezentativ pentru ceea ce își doresc masele, o „chintesență” a maselor). Negarea individualismului este punctul de plecare în încercarea de a rezolva, prin revenirea la tipuri culturale premoderne, semantice sau sintactice (aici Nietzsche e cinstit, revendicându-se de la Zarathustra, în timp ce Marx trișează, proiectând în social și cu argumente economice schema religioasă a venirii lui Mesia), crizele care apar o dată cu impunerea modelului cultural asemantico și asintactic, o dată cu triumful individualismului.

Individualismul „realizat” generează trei crize majore, în jurul cărora se constituie, întru rezolvarea cărora se străduiește întreaga cultură modernă: 1) **criza limbajului**; 2) **criza eului**; 3) **criza realității**. Toate aceste trei crize pun în discuție tocmai individul, posibilitatea existenței cu adevărat a acestuia, posibilitatea sa de a comunica cu ceilalți indivizi. De peste două secole, cultura (și civilizația) modernă se află într-un echilibru precar, asemănător celui în care se afla – spre sfârșitul Antichității – cultura greco-latină (ideea e a lui E.R. Dodds, din admirabila-i carte *Grecii și iraționalul*, capitolul intitulat cum nu se poate mai sugestiv *Teama de libertate*). Istoria modernă e marcată de singeroase recăderi în tipuri culturale premoderne (de la comunism și hitlerism, până la fundamentalismele de tot felul). Însă o Recădere nu s-a produs. Dimpotrivă, există o tendință de generalizare a culturii semantico-sintactice, moderne, care – treptat – înlocuiește sau marginalizează celelalte tipuri culturale în cele mai îndepărtate țări ale lumii.

Crizele însă rămân și, poate, se amplifică. În ce ar consta ele?

CRIZA LIMBAJULUI

Dacă **individul** devine sistemul de referință, unicul sistem de referință, limbajul intră într-un impas: logic și ontologic. Limbajul uman este convențional, exterior senzațiilor și emoțiilor individuale. El nu poate exprima decât ceea ce este dincolo de individ. E o unealtă imperfectă, care deformează umanul, acceptată doar în lipsă de altceva mai bun. Mai mult, deoarece limbajul e comun tuturor oamenilor, el nu are nimic de-a face cu ceea ce este (simte, trăiește) realmente individul. La limită, limbajul nu falsifică, nu degradează doar comunicarea între indivizi, ci falsifică, degradează însăși natura individului. *Omul este natural* (și toate valorile sale de asemenea), *limbajul e artificial*. Oamenii ar comunica perfect între ei dacă nu ar exista limbajul (!).

Această perspectivă asupra limbajului, specifică tipului cultural asemantico și asintactic, o regăsim, în diverse forme, nu numai la romantici (al căror ideal era tocmai exprimarea naturală, „*de la suflet la suflet*”, de dincolo de cuvinte), ci și la unii dintre poeții și teoreticienii moderni, mai ales din secolul XIX, care plasează în centrul poeziei, care e maximum de comunicare posibilă, Tăcerea. Criza limbajului se manifestă în planuri diferite: criză a comunicării, criză a limbajului poetic și, la limită, arbitraritate și aleatoriu ale oricărei comunicări, ale oricărei limbi concrete (caracterul arbitrar al semnului lingvistic).

Criza limbajului (în toate planurile mai sus menționate) e consubstanțială crizei eului și crizei realității: dacă ceea ce simt (simt, gândesc) e transmis falsificat (și la limită, arbitrar), celălalt e o pură ficțiune, e un fals. Or, identitatea se definește prin alteritate, deci eul însuși se relevă a fi o construcție fictivă, un fals. Ceea ce simt nici nu mai simt cu adevărat, pentru că celălalt, lumea mă falsifică permanent, mă degradează, în primul rând prin limbaj.

Mai mult, ce mai este real? Dacă ceea ce simt nu poate fi comunicat, sau devine ceva artificial/arbitrar în chiar momentul comunicării, ce leagă simțurile între ele, ce dă semnificație? Dacă limbajul e convențional, e arbitrar, eu nu voi trăi, nu voi putea trăi împreună cu ceilalți, o realitate autentică; realitatea încetează a fi una deplină, „substanțială”, se transformă într-o realitate factice.

Cum europenii au o tradiție culturală diferită – să zicem – de indieni, o tradiție în care se afirmă tocmai realitatea deplină, „substanțialitatea” acestei lumi, criza limbajului (împreună cu ceea ce antrenează ea: criza eului și criza realității) este extrem de gravă, provoacă o traumă ontologică.

Care poate fi „vindecată” în două feluri: fie prin revenirea la tipuri culturale anterioare (semantice sau sintactice, chiar asemantice și asintactice, vezi mișcarea „Flower-power”), fie prin afirmarea, descoperirea unor zone, unor modalități de existență a limbajului care să asigure o comunicare deplină, „adevărată”. Aceste zone speciale sînt, începînd cu secolul XIX, două, într-o concurență cînd vizibilă, cînd invizibilă: **știința și artele** (literatura, **poezia în special**).

Știința modernă are, teoretic, două avantaje: e **rațională**, deci în ea nu intervine subiectivitatea deformatoare a individului, și e **instrumentală**. Paradoxul științei moderne este că, deși a fost generată de un tip cultural asemantico-sintactic, merge împotriva acestuia. Rațiunea, presupusă a fi comună tuturor oamenilor și aceeași pentru toți, e ceva de deasupra individului. Acesta se legitimează ca ființă umană numai în măsura în care e rațional, la fel cum omul creștin, de exemplu, se legitimează, are valoare doar în măsura în care este o creație a divinității și trăiește, există raportîndu-se la aceasta.

Dar, dacă omul poate fi asemănător lui Dumnezeu, fiind o creație a acestuia, Rațiunea este, în esență, deosebită de rațiunile fiecărui individ în parte (care individ nu e decît parțial rațional), e deasupra omului, deși este înăscută în el. Instrumentele, la rîndul lor, sînt niște prelungiri, presupus obiective, al simțurilor. Însă, nu numai că instrumentul conține un factor de eroare, de deformare a înregistrării, dar constituie și o negare a simțului „natural”, o artificializare a acestuia. (De aceea există, în interiorul științei însăși, o segregare între știința pură și cea care, pentru a exista, are nevoie de instrumente).

Tensiunea, care apare între ideologia dominantă a epocii moderne, cea individualistă, și modalitățile prin care aceasta e făcută posibilă, e făcută să funcționeze, deși poate fi negată logic sau poate fi anihilată epistemologic, rămîne. Deși sînt concurente.

Știința și artele se completează pentru a rezolva această criză. Epoca modernă e, poate, cea mai preocupată de artă, văzută ca o activitate specifică, ce asigură o comunicare superioară.

Arta, în modernitate, e considerată cu atît mai importantă, mai valoroasă pentru comunitate, cu cît este mai „pură”. Adică mai puțin deformată. De ce poate fi deformată poezia, de exemplu? Ea poate fi deformată de: 1) limbajul poetic preexistent, inertial, plin de poncife (de aici revolta împotriva poeziei predecesorilor); 2) limbajul utilitar (de aici opoziția dintre Poezie și Reportaj); 3) subiectivitatea poetului (de aici insistența asupra poeziei ca act artistic impersonal, în care să nu intervină sufletul artistului, insistența asupra „obiectualității” poeziei, chiar și atunci cînd ea exprimă emoții); 4) ceea ce preexistă în fiecare limbă, arbitrarul semnului lingvistic din fiecare limbă; de aici insistența poetilor, între care Valéry, asupra deosebirii dintre o anumită limbă și limba poeziei – două limbi diferite: una profană și relativă, cealaltă sacră și absolută; de aici tendința de evadare, fie spre muzică – în special în simbolism – fie spre artele plastice – vezi caligramele lui Apollinaire sau pictopoezia lui Voronca și Victor Brauner; de aici și ambiția lui Hlebnikov de a inventa o nouă limbă, una transrațională („motivată”, legată de limba originală).

Limbajul special al artei intră, însă, și el într-o criză. Sursa crizei e aceeași: desacralizarea lumii, schimbarea sistemului de referință, înlocuirea unui tip cultural prin altul. Într-o cultură de tip asemantico-sintactic sau, în prelungirea ei, de tip semantico-sintactic, mimesisul nu mai este posibil, iar ficțiunea expresiei „naturale” nu poate rezista multă vreme (tocmai fiindcă este o prelungire, o reformulare a mimesisului). Arta implică, obligatoriu, comunicare, dar aceasta e, pentru moderni, viciată de faptul că e convențională, artificială. Deși arta, în concepția empirismului și a iluminismului, a romantismului, e o transfigurare a simțurilor, a sentimentelor omului *așa cum e el*.

Ruptura pe care o marchează Poe și Baudelaire față de modul în care gîndeau arta, limbajul, comunicarea empiristă și iluministă secolului XVIII, e mai mult decît evidentă. Deși rădăcinile esteticii moderne se găsesc în Locke sau Burke, arta modernă – și, de la un moment dat, estetica modernă – se consituie, se dezvoltă negînd

principalele postulate ale acestora.

Cum s-a ajuns la o asemenea poziție radicală, care merge împotriva curentului, care se opune tipului cultural asemantificat și asintactic și este o afirmare clară a tipului cultural semantico-sintactic?

În *Limba și tăcere*, Steiner analizează criza pe care o suferă limbajul, limbajul literar în special, o dată cu schimbarea sistemului de referință: „*Până în secolul XVII, când s-a produs «dezacordarea Cerului», la baza unei bune părți din înțelegerea poetului despre propria activitate stă credința în muzica sferelor, în acordul și echilibrul – pitagoreice și kepleriene – dintre stea și planetă, dintre funcțiile armonioase ale matematicii și coarda care vibrează a lăutei. Muzica sferelor reprezintă garanția și legea contrapunctică, în virtutea căreia poetul folosește «armoniile ordonatoare»*”. O dată cu denunțarea, ca fiind artificiale, convenționale, a tipurilor culturale semantic și sintactic (care aveau un sistem de referință absolut și exterior), secolului XVIII se trezește în fața paradoxului următor: singurul sistem de referință autentic e individul, omul natural, iar punctul de plecare în constituirea limbajului e corpul, cu senzațiile și funcțiile sale. Dar acest limbaj al corpului e unul, în principiu, de necomunicat. E *tăcere*. Sau, la limită, ceea ce Steiner numește un *idiolect*.

Esteticienii, în special cei englezi și francezi, din secolul XVIII construiesc teorii senzorialiste. Edmund Burke încearcă, în 1757, să elaboreze o nouă estetică, bazată pe instincte, pe senzații, pe reacțiile corporale la stimulii externi etc. Mai mult, germanul Baumgarten afirmase deja că „*Un poem este o realizare senzorială perfectă*”.

Dar - și aici apar necazurile - această realizare senzorială perfectă trebuie comunicată, ea trebuie să fie receptată nedeformat de către cititor. De către orice cititor, din orice strat social? Inclusiv unul care vorbește o altă limbă?

În principiu - dar însuși acest principiu s-a dovedit a fi o ficțiune - oamenii sînt la fel, reacționează la fel la stimulii exteriori. Dar poemul nu se poate adresa direct tuturor simțurilor o dată, el nu poate concura cu realitatea, cu Natura. Mai mult, realizarea senzorială perfectă fiind, poemul se transmite printr-un limbaj,

care, el, e convențional.

Poate exista o comunicare naturală (care, eventual, să fie și „rațională”, nesubiectivă)? Da, par a răspunde romanticii: ea a existat în Grecia antică! Și de aici obsesia antichității la romanticii germani, care, prin Novalis, Schiller, Goethe, frații Schlegel, Wilkemann, Hölderlin, reinventează Grecia antică (pe urmele primilor romantici englezi și împreună cu aceștia). O lume naturală și rațională în același timp, în care senzația și cuvîntul erau una. Da, și mai spun romanticii, o astfel de comunicare există în poezia populară, în limba vie a omului simplu, nefalsificat, limbă care se opune limbii osificate a aristocrației! Pasiunea romanticilor pentru folclor vine din această fascinație a „naturalului” din propria cultură, din propria limbă. Da, mai răspund romanticii, comunicarea neconvențională este posibilă printr-o depășire a limbajului prin sentiment, acesta trecînd dincolo, comunicîndu-se dincolo de limbaj!

Marii poeți romantici nu sînt, însă, niște vizionari naivi, un fel de copii mari, niciodată maturizați. Pentru ei natura este o *convenție necesară*. De aici Witzul, ironia romantică. Witzul romantic, detașarea autorului de propria operă, sublinierea - în ultimă instanță - a convenționalității acesteia, fără a o nega însă, fără a i se pune în discuție autenticitatea, este punctul de plecare în elaborarea primelor teorii literare moderne. De la a sublinia că produsul e artificial - deși actul artistic, sentimentul transmis sînt naturale - și pînă la a afirma că, de fapt, atît produsul, cît și „fabricația” sînt artificiale, nu mai e decît un pas. Așa cum am arătat, E.A. Poe se consideră poet romantic. El nu vrea să imite realitatea, nu vrea să educe sau să delecteze, el vrea să provoace emoții, anumite emoții cititorului (singurul mod posibil de a comunica o emoție fiind de a o induce în mod artificial, printr-o serie de procedee bine calculate).

Poezia modernă nu ignoră lumea senzațiilor, a emoțiilor. Împotriva, e o exploratoare frenetică a acestora. Dar pornește de la premisa că a comunica presupune o intermediere, de la premisa că limbajul trebuie modificat, prelucrat, în așa fel încît să nu deformeze comunicarea. Mai mult, se afirmă că frumosul - chiar umanul, în ceea ce are el mai nobil, în ceea ce îl deosebește de

animalic - este artificial. Toate emoțiile umane sînt artificiale, sînt pre-formate cultural. Sintem, deja, în modelul cultural semantico-sintactic. Sistemul de referință e tot omul, dar acesta nu există în sine, nu e „natural”, ci există în raport cu o serie întreagă de sisteme de semnificare, care sînt manipulate de către om, dar din care omul nu poate să iasă.

Poezia realizează o explorare nu doar a lumii simțurilor, a obiectelor, ci și a limbajului, a lumii culturale, omul situîndu-se la intersecția tuturor acestora, definindu-le; și definindu-se prin ele. O dată cu acceptarea artificialului (al naturii umane, dar și al poeziei, al limbajului), poezia a depășit, cel puțin teoretic, criza comunicării și criza limbajului poetic (care se opune în continuare celorlalte limbaje, inclusiv celui științific, nu prin aceea că ar fi natural, ci prin aceea că este un limbaj total, unul care nu sectorializează limba și realitatea atunci cînd le explorează sau le exprimă). Rămîne, însă, arbitrarul semnului lingvistic. Se poate, teoretic, anula impasul logic despre care vorbeam mai sus, nu însă și impasul ontologic.

Atîta timp cît materialul cu care lucrează poezia este unul perisabil și convențional (rezultat al contractului social), valoarea existențială a demersului poetic e una foarte fragilă, oscilînd între relativ și inutil. Dacă acceptăm că actul poetic și poezia rezultată sînt artificiale, ele trebuie însă să aibă un sens, o motivație mai profundă decît simpla „fabricare”.

Încă înainte ca Saussure să vorbească de arbitrarul semnului lingvistic, poeții moderni ai secolului XIX sînt obsedați să demonstreze existența unei relații motivate între semnificant și semnificat. În definitiv, întreaga poezie modernă este o negare a arbitrarității semnului lingvistic, una dintre rațiunile sale de a fi este tocmai această negare. Explorarea limbajului, a lumii senzoriale, obiectuale, a subconștientului etc. nu fac decît să aducă noi argumente, din cele mai neașteptate perspective, în favoarea motivării semnului lingvistic. (Mai exact spus, a motivării sale în și prin poezie - din această cauză poezia deosebindu-se net de toate celelalte limbaje).

Citeva exemple: simbolistii vorbesc de „corespondențe”, iar Baudelaire, în sonetul cu același titlu, afirmă: „*Natura e un templu*

ale cărui coloane vii! Lasă uneori să le scape cuvinte confuze / Omul trece prin codri de simboluri / Care-l observă cu ochi familiari... / Într-o tenebroasă și profundă unitate!... Parfurmurile, culorile și sunetele-și co-răspund”. Există un sistem de referință absolut, acela comun iluminismului și romantismului, și anume Natura. Dar Natura e un templu, iar omul trăiește în codri de simboluri. Pentru înțelegerea cuvintelor (lor) confuze nu are decît o singură cheie: *parfurmurile, culorile și sunetele (care își) co-răspund*. Simțurile sînt sistemul de referință, punctul de plecare în descifrarea Naturii, pentru că doar acolo, în ele, există un început de sens, o poartă de acces spre absolut, spre *tenebroasa și profunda unitate*.²²⁾

Aparent, avem de-a face cu o reîntoarcere la poeticile anterioare. Dar: 1) omul nu este identic, co-substanțial cu Natura (templul, lumea, divinitatea care l-a creat), el doar poate auzi *cuvintele confuze* ale acesteia; 2) corespondențele **dintre simțuri** sînt cele care-i pot da cheia pentru a înțelege corespondențele Naturii, *codrii de simboluri*. Nu e vorba de o corespondență între un anume simț și ceva echivalent din Natură, ci, pe de o parte, de corespondențe în interiorul naturii omului și în interiorul Naturii și, pe de altă parte, de o corespondență globală între cele două naturi. Creația artistică e posibilă, e posibilă refacerea, dincolo de simțuri, dincolo de natura omului și de Natură, a modelului, a corespondențelor, pentru că există, în simțurile noastre, și o echivalență, o co-respondență în senzațiile naturale și cele artificiale, provocate: „*Sînt parfurmuri proaspete ca și cele ale cărnii de copil, / Și altele corupte, bogate și triumfătoare, / Avînd expansiunea lucrurilor nesfîrșite / Ca ambră, moscul...*”. Corupte, *corrompus*, adică artificiale, derivate, prelucrate. Doar acestea au o dimensiune nesfîrșită. Acestea doar pot reface, prin „*le transport de l'esprit et des sens*”, prin depășirea, prin suprasolicitarea intelectului și simțurilor, aceea Natură care e sistemul ultim de referință.

Baudelaire sugerează, în *Corespondențele* sale, că tocmai prin artificial, prin depășirea motivației imediate, semnul lingvistic ar deveni, în poezie, motivat. „*Dereglarea tuturor simțurilor*” a lui Rimbaud, ca și asocierea (în sonetul său, *Vocale*) aparent arbitrară a sunetelor și culorilor (motivată de relația ambelor cu fenomene.

CRIZA EULUI

Cea mai vizibilă, fiindcă e resimțită direct de fiecare individ ce trăiește într-o cultură de tip semantico-sintactic, este criza identității, criza eului.

Cultura asemantica și asintactică, și apoi cea semnativo-sintactică, trebuie să recompună, să reinventeze un întreg orizont, prăbușit o dată cu desacralizarea lumii. Desacralizarea lumii antrenează și descentrarea ei: atât în dimensiunea temporală (dispare timpul sacru), cât și în cea spațială (dispare, se ocultează sau se deplasează spațiul sacru). Nu mai există puncte de referință absolute, ordonatoare. Sistemul de referință e deplasat, cum am mai spus, din afara omului înăuntrul său: omul devine un Centru. Corpul omului devine centrul spațial, iar trăirile sale, clipa, devin centrul temporal. O sarcină mult prea dificilă pentru omul concret. („*Oh, cum omul a devenit concret!*“, exclamă Bacovia.)

Tipul cultural semantic permitea o definire a eului prin identificare (un elen era egal cu elenii, era Elada), o definire în fond tautologică (un elen este un elen). Tipul cultural sintactic permitea o definire a eului prin raportare la sistem, una funcțională („*Ivan Ivanovici este polcovnic pentru că ocupă funcția de polcovnic*“). Când individul (cu corpul, cu senzațiile și sentimentele sale) devine sistemul de referință, apar cele mai neliniștitoare întrebări: dacă azi sînt rău, iar mâine bun, cum sînt eu realmente, rău sau bun? Nu e oare, vorba de două euri, unul pozitiv și altul negativ? Cum stabilesc ce există realmente și ce doar mi-am imaginat sau am visat? Care e limita, conturul eului meu? Dacă simt și trăiesc la fel, sau aproape la fel, în vis ca și în stare de trezie, ce e vis și ce e realitate? Și așa mai departe...

Întocmai multora dintre științele umane, literatura modernă ia naștere, practic, în secolul XVIII, cînd apar – abia atunci – noi genuri (cel puțin „tematice“, în terminologia lui Northrop Frye): romanul sentimental, romanul de groază, romanul fantastic, romanul „sadic“, dar și poezia (literatura) pasiunii, a elanului romantic etc. Tzvetan Todorov, atunci cînd analizează temele literaturii fantastice (apărută, repet, o dată cu tipul cultural

asemantic și asintactic), le împarte în două categorii: temele eu-lui și temele tu-ului. Ambele exprimă criza eului, nesiguranța în definirea graniței dintre eu și ceilalți, între real și ireal, între exterior și interior. Fantasticul fiind, după Todorov, tocmai această ezitare în a stabili granița.

Temele eului constau în „... punerea sub semnul întrebării a limitei dintre materie și spirit. Acest principiu va da naștere mai multor teme fundamentale: a) o cauzalitate de tip particular: pandeterminismul; b) multiplicarea personalității; c) ruperea limitei dintre subiect și obiect; d) transformarea timpului și a spațiului. Cele patru teme sînt în perfectă corespondență cu „categoriile la care trebuie să recurgem pentru a descrie universul toxicomanilor, al psihopaților sau al copilului mic“. (Nu e cazul să insist asupra modelului care e, pentru J.J. Rousseau, copilul, sau asupra importanței irealizării, a dereglării tuturor simțurilor în poezia modernă). Teroarea pe care o provoacă aceste „teme ale eului“ provine tocmai din punerea la îndoială a unor achiziții culturale, a rezultatelor „revoluției intelectuale“ (cum o numește J. Piaget), care se realizează în primii doi ani de viață: „*Patru procese fundamentale caracterizează această revoluție intelectuală înfăptuită în primii doi ani ai existenței: este vorba despre construcția categoriilor obiectului și spațiului, ale cauzalității și timpului*“.

Criza eului este provocată de faptul că, dacă tipul cultural asemantic și asintactic consideră aceste patru categorii ca fiind înăscute, în tipul cultural semantico-sintactic ele sînt înțelese ca fiind, așa cum spune Piaget, o achiziție culturală, una fragilă, în care granițele glisează în permanență. Poezia modernă explorează această zonă nesigură: între mine și ceilalți, între mine și realitate, între interior și exterior etc. Deosebirea dintre poezie și, să zicem, romanul de groază sau cel fantastic nu e una tematică, ci una determinată de funcția diferită a fiecăruia: poezia explorează pentru a fixa în expresie, a culturaliza angoasa, literatura fantastică pentru a o exorciza.

Fără pretenția unei enumerări exhaustive, vom analiza cîteva dintre soluțiile, cîteva dintre ipostazele eului inventate în poezia modernă.

Eul multiplu

Cu cele trei trepte: eul scindat, eul dedublat, eul multiplu.

Eul scindat: poetul e tăiat în două, e un fel de doctor Jeckyll și Mister Hyde, trăiește o existență scindată, atât împotriva naturii cât și a aspirațiilor sale cele mai intime. Dar este obligat la această experiență. Vezi *Cîntecele lui Maldoror* ale lui Lautréamont.

Eul dedublat: *Je est un autre*, al lui Rimbaud. Sau, în *Un voyage a Cythère*, al lui Baudelaire: „*Dans ton île, oh Vénus! je n'ai trouvé debout! Qu'un gibet symbolique ou pendait mon image...! – Ah, Seigneur! donnez-moi la force et le courage! De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût*”. La fel, acel mort-viu, dedublat, din „Arcadia moldavă” a lui George Bacovia.

Eul multiplu. Atît eul scindat, cît și eul dedublat nu sînt decît variante, trepte spre una dintre zonele cele mai fascinante pe care le-a explorat și transformat în obiect artistic poezia modernă: **eul multiplu**, eul plural. Tipul cultural semantico-sintactic aproape cere apariția, manifestarea unui astfel de eu (de neconceput pentru culturile anterioare).²³⁾ Eul este o ficțiune, un construct, rezultatul unei anumite perspective asupra lumii, al unei anumite abordări, asumări a acesteia. În modernitate există euri multiple, pentru că lumea modernă însăși e o pluralitate de lumi. Trei mari poeți moderni „ilustrează” cu strălucire această temă, „rezolvă” într-un mod spectaculos criza eului, prin inventarea eului multiplu: Constantin Kavafis, Ezra Pound, Fernando Pessoa.

Constantin Kavafis e un re-scriitor, el se deghizează, adoptă vocea, fantasmele, angoasele și viziunea cîte unui personaj, de obicei fictiv, alteori luat din lunga istorie elenă (rareori romană). El se identifică cu un erou, un individ, un personaj din trecut, devine altcineva, cu o normalitate care îl face contemporan nu numai cu diadohii lui Alexandru Macedon, cu Constantin Porfirogenetul, dar și cu noi înșine.

Fascinația pe care o exercită poezia sa se datorează și acestei capacități creatoare, prin care eul multiplu, eul fărîmițat într-o multitudine de euri, este transformat dintr-o sursă de angoasă într-una de „beatitudine”. Eul multiplu la Kavafis e unul de dincolo de timp, anulează timpul, funcționează ca un generator de antidestin

(în terminologia lui Gilbert Durand). Nu se exorcizează doar neliniștea că, de fapt, nu știi care sînt limitele eului propriu, ci și atrocea spaimă de moarte care domină culturile de tip asemantico și asintactic și de tip semantico-sintactic (corpul fiind ceva perisabil, omul devine o „*Sein zum Tode*”, cum ar spune Heidegger). Kavafis, prin deghizare, prin identificare (iar identificarea sa o pregătește și o face posibilă pe cea a cititorului) cu diverse personaje (reale sau fictive, nu contează – ele există, trăiesc în text), anulează moartea, prin suspendarea timpului.

Normalitatea, naturalitatea chiar, a deghizărilor celor mai neașteptate fac ca timpul din poezia lui Kavafis (aparent o poezie istorică, ce urmărește reconstituirea unor epoci, mentalități, senzații, moduri de raportare la realitate de mult dispărute) să fie un timp supra-istoric. Concrețetea, individualizarea situațiilor, atitudinilor, personajelor celor mai diverse, refăcute în poezie și prin poezie, sînt o dovadă că timpul poate fi învins, că spiritul (și nu doar el) este deasupra timpului, fiindcă arta stă deasupra realității. Cum, indirect, o afirmă Kavafis în superbul poem *Mormîntul lui Lanis*: „*Lanis, pe care atîta l-ai iubit, nu-i aici, Marc, / în mormîntul la care vii și suspini și stai ceasuri și ceasuri. / Lanis, pe care atîta l-ai iubit, e mai aproape de tine, mult, / cînd, închis în odăi, îi contempli portretul, / care totuși a păstrat ceva din farmecul lui, / care totuși a păstrat ceva din ceea ce îndrăgiseși*”.

Forța artei (portretul) și forța re-trăirii sînt cele care permit identificarea cu cele mai diferite personaje, dau sens și valoare deghizărilor lui Kavafis. Acestea nu sînt roluri doar pentru ceilalți (ca în *Regele Demetrios*, un simplu „actor/ ce, o dată reprezentația terminată, / își schimbă costumul și dispare” – subl. A.M.), ci și pentru sine. Un mod de a anula lipsa de sens, de a suplini lipsa unui sistem de referință absolut într-o existență care – altminteri – ar fi pură fiziologie.

Eul multiplu kavafisian afirmă primatul artei și al spiritului în fața realității profane și a fiziologicului. Nu există nici o prețiozitate în aceste deghizări, fiindcă nu e vorba de o poză, ci de o asumare existențială, nu e vorba de un rol, ci de o (re)trăire. Sistemul de referință e unul absolut, deși nu se poate manifesta decît prin măști succesive, care sînt relative, tocmai fiindcă țin de

un anume timp și de un anume loc. Acestea dau carnație retrării, deghezării, de aceea nu putem despărți farmecul poeziilor lui Kavafis de obsesia sa „arheologică”, de aparenta scrupulozitate științifică în refacerea, sugerarea unui timp și unui loc. Deși poezia sa este una a transcenderii acestora.

Ezra Pound ne propune masca, *persona*. A face poezie nu înseamnă altceva decât a inventa, a adopta (în fond e unul și același lucru) o anumită mască. Poezia e invenție de „*personae*”. Aparent legat de poeziile anterioare (cea clasică – a mimesisului – și cea romantică), Pound e funciarmente modern, tocmai prin aceea că afirmă pluralitatea măștilor; fiecare mască e un sistem de referință ireductibil, la fel de valabil ca și celelalte. Poezia lui Pound are două mari perioade: cea de până la *Hugh Selwyn Mauberley* (inclusiv) și cea inaugurată în 1920 prin *Cantos*-urile sale. Prima perioadă este una de testare a măștilor, de inventare și de asumare a cât mai multor *Personae* (titlul volumului său din 1909), de la Bertran de Born la Hugh Selwyn Mauberley. A doua perioadă este a măștii supreme, a autorului care nu există în afara operei proprii, se identifică cu ea.

Avem aici o formă de maxim orgoliu și de maximă modestie. *Dispariția elocutorie* a lui Pound e, concomitent, o afirmare a eului său, una de tip Walt Whitman. Nu întâmplător Pound poate fi revendicat atât de către direcția „realistă” din poezia modernă, care caută o motivare a limbajului, aceasta făcând posibilă reconstituirea lumii, cât și de către direcția „nominalistă”, care încearcă să treacă dincolo de cuvinte, deoarece acestea nu sînt identice cu realitatea, deoarece sînt convenționale.

La o „sinteză” se ajunge în *Cantos*-uri, văzute de Pound însuși ca niște „*cîntece ale tribului*”. Înțelegerea acestora nu este posibilă din aproape în aproape, ci este una globală, care intervine la sfîrșitul lecturii: „*Dacă un critic le citește de la un capăt la altul, înainte de a se întreba dacă înțelege, eu cred că la sfîrșit va descoperi că a înțeles*”. *Cantos*-urile sînt văzute de Pound ca o Super-Ideogramă. Dar această Super-Ideogramă, aceste „*cîntece ale tribului*”, se nasc printr-o hipertrofie a eului, o transformare a eului empiric al lui Pound în sistem de referință, printr-o afirmare violentă a individualismului, de sorginte anglo-saxonă. Nu

întâmplător, la un moment dat, Pound va face un „pact” cu... Walt Whitman.

Ezra Pound este unul dintre poeții cei mai importanți ai secolului XX tocmai pentru că el depășește controversa, implicită sau explicită, dintre „nominaliști” și „realiști”. Dacă în fizică lumina e și corpuscul și undă, pentru Pound cuvîntul este, în același timp, și nemotivat și motivat. Cuvîntul *nu* e motivat, dar devine motivat în și prin poezie, instanța ultimă, cea care îl motivează fiind nu o Ființă Supremă, ci un Individ.

Poetica lui Pound este o punte între poetica mallarmeană și cea a lui Walt Whitman. Paradigma poeziei moderne e de neînțeles fără integrarea celor două direcții, a celor două poetici aparent incompatibile (orice încercare de a elimina din discuție una din cele două poetici ducînd la o limitare, la o simplificare a modernismului poetic). Această integrare a celor două direcții marchează maturizarea, impunerea paradigmei poetice moderne, trecerea la un nou moment al liricii moderne, la un nou mod de a exista al acesteia. Ezra Pound participă nu doar la faza eroică, „revoluționară” a poeziei moderne, ci și la cea normalizată. În *Pisan Cantos* avem deja o poezie a eului individualizat. (Un eu pe care-l întîlnim în poezia unui Ginsberg, Lowell, Berryman, Snodgrass sau Ted Berrigan).

Pound a sesizat că, o dată impusă paradigma poeziei moderne, sarcina poetului e să scrie, să facă descoperiri în interiorul respectivei paradigme. Poemele din *Pisan Cantos* nu sînt altceva decât cele din primele *Cantos*-uri. Ele dau seama, însă, de o deplasare de accent, de faptul că poezia modernă era, după al doilea război mondial, paradigma poetică dominantă, că ea nu mai trebuia (re)afirmată. În acest moment se impune un alt eu – eul din poeziile lui Lowell sau Berryman, eul individualizat.

Pînă atunci, însă, poezia modernă va mai cunoaște o experiență fundamentală, care, ea, face posibilă și dă sens ficțiunilor eului din lirica secolului XX, și anume *heteronimii* lui Fernando Pessoa.

Deoarece, asemeni lui Kavafis, era relativ marginal (scria în portugheză) și pentru că demersul lui poetic presupunea tocmai o maximă discreție, Fernando Pessoa s-a afirmat tîrziu drept unul dintre maeștrii poeziei secolului XX. O dată cu trecerea timpului,

însă, semnificația demersului său poetic, importanța și anvergura poeziei sale (și a teoriilor sale despre poezie) se impun aproape de la sine, ajungându-se chiar – într-o cultură snoabă, dar și cu talentul de a-și apropria totul, cum e cea franceză – la un el de „pessoa-manie“.

Heteronimii lui Pessoa sînt un răspuns atît la criza limbajului, cît și la criza eului și la criza realității. Ei exprimă – aproape didactic – situația individului în lumea modernă. O lume care e centrată pe individ, dar în care acesta nu există de fapt. Departe de a fi un moft sau un joc literar, heteronimii lui Pessoa traduc în text paradoxul culturii moderne. O cultură a maximei libertăți a individului, care, însă, nu are un „axis“, o cultură în care individul poate fi tot ce își dorește, dar nu poate fi sigur că realmente există.

Heteronimii lui Pessoa se nasc din asumarea noului statut ontologic al omului modern: **inexistența** (deși trăiești din plin și pari mai liber ca oricînd), o inexistență generată de absența celui alt: „Ce este lumea? Pentru mine toată lumea e fără identitate... N-am cunoscut pe nimeni, niciodată. Distingeam oamenii unii de alții cum distingî pietrele... Ei nu mi-au dat niciodată senzația că ar fi reali, mai ales cînd vorbeau“. Dar omul simte nevoia să comunice, iar a comunica înseamnă, deja, artă: „Să ne imaginăm, totuși, că doresc să o comunic celorlalți, adică să fac din ea (din emoție, senzație, stare de spirit – A.M.) artă, fiindcă arta înseamnă să comunici celorlalți această identitate intimă pe care o avem cu ei; fără de care n-ar exista nici comunicare, nici nevoia de a comunica“.

Inexistența unui sistem de referință exterior și nevoia de a comunica cu celălalt, deși acesta e evanescent, mai ales cînd vorbește, sînt premisele lui Pessoa. De aici, o poetică antimimetică, în care sistemul de referință nu mai e în afară, ci înăuntru: „Cîmpurile sînt mai verzi în cuvintele care le exprimă decît în verdețea care le e proprie... sînt un om pentru care lumea exterioară este o realitate interioară“. În aceste propoziții regăsim atît poetica rimbaldiană, cît și pe cea mallarmeană. Dar și pe cea whitmaniană. Whitman e văzut, de către Pessoa, ca primul mare poet nonaristotelic; (al doilea fiind, în opinia sa, Alberto Caeiro și al treilea Alvaro de Campos – ambii, proprii lui heteronimi!).

De altfel, pentru Pessoa, Whitman, cel din *Fire de iarbă*, e un heteronim al omului Whitman, e un personaj fabricat. Whitman practică, deși pare că vorbește pentru ceilalți, exact ceea ce preconiza Mallarmé, și anume „monologul cu Sinele“. Poezia e creatoare de măști, de heteronimi, de personalități fictive, care există doar prin poezie și în poezie. E un demers fundamental, fiindcă instituie comunicarea între oameni. Poezia era comunicare pentru vechii greci, ea trebuie să fie aîdoma pentru omul modern. Reproșul pe care Pessoa i-l face lui Aristotel este că a plasat în afară punctul de plecare al comunicării prin poezie (artă), cînd el era – dintotdeauna – înăuntru: „Frumusețea, armonia, proporția nu erau pentru greci niște concepte, produse ale inteligenței lor, ci predispoziții, porniri intime ale sensibilității lor“. Grecii comunicau între ei pentru că simțeau la fel (și aici ne întoarcem la Nietzsche, care spunea „Pînă atunci – pînă la Socrate, A.M. – nu era vorba de indivizi, ci de eleni“). Mimesisul are sens într-o cultură de tip semantic. Aristotel e și el un biet profesor care, în fond, nu înțelege poezia (arta) și construiește teorii pornind de la premise false. Premise cu atît mai inadecvate pentru a le folosi în descrierea artei moderne. O artă care, paradoxal, nu neagă antichitatea greacă (ea e invocată, vom vedea, chiar și de către Apollinaire), ci un model, niște modele falsificate ale acesteia. Modele care nu țin seama de specificul lumii în care a fost creată poezia (arta) vechilor greci.

Poezia nu a fost niciodată mimetică și nici nu poate fi mimetică, afirmă Pessoa. Ea e „drumul spre viață, care este viața“. O viață, însă, nu „naturală“, ci una „fabricată“, cum este orice operă de artă. Poezia se adresează nu nivelului social al vieții trăite de noi, ci celui intim, cel adevărat. Artă adevărată nu e mimesis tocmai pentru că e o comunicare a acestei identități intime. Pessoa distinge între lumea imaginarului (internă) și cea a „realului“ (externă): „Noi avem, cu toții, două vieți: cea adevărată, cea pe care o visăm în copilărie, pe care continuăm să o visăm – ca în ceață – și adulți, și cea falsă, cea pe care o împărtășim cu ceilalți, viața practică, viața utilă, cea pe care o sfîrșim într-un sicriu“. Heteronimii săi sînt încercări de a „fabrica“, pornindu-se de la senzații, personalități fictive, dar nu mai puțin adevărate: „Opera heteronimă este cea a autorului «ieșit

din propria persoană»; ea este cea a unei personalități fabricate în întregime la fel cum sînt replicile unui personaj ieșit dintr-o piesă de teatru oarecare, scrisă de mîna sa". Pessoa duce pînă la ultimele consecințe atît rimbaldianul „*Je est un autre*", cît și deja amintitul „*monolog cu Sinele*", în care Mallarmé vedea forma viitoare a dramei.

Însă, spre deosebire de Mallarmé, poetul nu lasă inițiativa Cuvintelor, ci Senzațiilor. Pessoa se află, deja, într-un moment de normalizare a paradigmei poeziei moderne. La el, dereglarea tuturor simțurilor e ceva de la sine înțeles, actul poetic constînd din fabricarea de heteronimi, pornindu-se de la o anumită constelație de senzații. Un heteronim este, deci, o anumită latură a noastră, un anume mod de a simți. Văzut astfel, omul modern e multiplu, e plural, e incoerent. Coerenți pot fi doar heteronimii, aceste constructe din cuvinte. Coerența lor se naște, însă, nu din relațiile dintre cuvinte, ci din relațiile „inventate" dintre senzații, imagini, emoții etc.

Eul multiplu al lui Pessoa presupune, pe de o parte, o lume culturală semantico-sintactică, în care fiecare din noi avem mai multe „măști", și, pe de altă parte, un fel de black-hole, care e sufletul, mintea, personalitatea reală a autorului: „*Sufletul meu e un maelström negru, imensă rotire în jurul golului, aspirație spre ceva fără sfîrșit, spre gaura din neant: și, în aceste ape, mai degrabă în acest vortex, plutesc dintotdeauna imaginile pe care le-am putut vedea și asculta în lume*". În citatul de mai sus regăsim nu doar motivarea unei poezii care, pentru a fi semnificativă, e obligată să facă apel la heteronimi (pentru a comunica persoane-măști coerente, adică niște complexe coerente de senzații), ci și premisele vorticismului poundian din 1913 și ale poeziei ca acțiune, ale personismului lui Frank O'Hara. Dacă vrem „coerență", va trebui să acceptăm (și să exprimăm – vezi Frank O'Hara) incoerența imanentă a „persoanei".

Poezia lui Pessoa e aproape de rădăcinile modernismului: filosofia empiriștilor englezi și a iluminiștilor francezi. Care pune accentul pe senzații și care definește persoana care e comunicată celorlalți drept o ficțiune, o convenție socială, rezultat al contractului social. Heteronimii lui Pessoa te trimit cu gîndul mai

degrabă la omul-mașină sau omul-plantă al lui La Mettrie, decît la Supraomul lui Nietzsche. Futurist el însuși (cel puțin prin heteronimul Alvaro de Campos), Pessoa sesizează că mutația principală în lumea modernă e provocată nu atît de apariția de noi obiecte, cît de modificarea senzațiilor, a felului în care percepem lumea, a relațiilor dintre simțuri. Dincolo de futurism e *senzaționismul*, curent pe care Pessoa îl și teoretizează de altfel.

Încercarea de a analiza senzația produce, automat, o deformare a acesteia. Apare, prin analiză, o nouă senzație, una descompusă, la care poetul „*adaugă deliberat un element oarecare pe care nu-l conținea, chiar și indistinct... pentru a se obține un anume efect*". Aceste prelucrări deliberate generează vocea specifică; senzațiile distincte ale fiecărui heteronim sînt asociate între ele la fel cum se asociază în viața reală senzațiile. Fiindcă orice amintire e construită din „*senzații analoage și diferite care se alătură, în mod inevitabil și spontan, acestei senzații*".

Individul modern este, deci, un fel de neant, un „nimeni" care generează o pluralitate de euri. Rostul poeziei nu este nici *docere*, nici *delectare*, ci explorarea lumii și comunicarea ei sub forma unor heteronimi, a unor lumi (persoane) „fabricate", devenite astfel coerente și semnificative: „*Am părăsit obiceiul de a citi, declară la un moment dat Pessoa. Aș putea citi pentru a învăța sau din plăcere. Dar nu am nimic de învățat, iar plăcerea pe care ți-o dă o carte e una care poate fi înlocuită cu folos de ceea ce îmi oferă direct contactul cu natura și observarea vieții*". O frază la care ar fi subscris neîndoios Rousseau. Atîta doar că Pessoa, poet al secolului XX, duce pînă la capăt observarea naturii și a vieții și consecințele care decurg din faptul că arta e explorare și comunicare coerentă a rezultatelor explorării.

Nimic obscur la părintele a peste 72 de heteronimi, poetul cel mai fascinant din prima jumătate a secolului XX, Fernando Pessoa. Studiindu-l, înțelegem atît sensul demersurilor poeziei modernă, cît și faptul că direcția „nominalistă" și cea „realistă" se înscriu în aceeași paradigmă poetică. Mai mult, analiza heteronimilor lui Pessoa ne va ajuta să facem un tablou cvasicomplet al poeziei moderne și să sesizăm prin ce se deosebește aceasta de poezia ce o precedă.

Nu întâmplător, maestrul tuturor heteronimilor pessoani e *Alberto Caeiro*, poetul care nu e marcat în nici un fel de convențiile culturale. Poezia sa este o „realizare” a ficțiunii iluministe a „omului natural”, o poezie bazată pe simțuri, spontană. Alberto Caeiro ar fi prototipul poetului „spontan” (romantic), dacă n-ar fi un heteronim, adică un construct!!!

Ricardo Reis e un poet al simbolurilor și al subtilităților eufonice, al motivării limbajului, un explorator al universurilor secunde. Nu e un manierist sau un baroc, nu doar fiindcă e și el un heteronim, ci fiindcă poezia sa e o căutare a „misterului”, a unei comunicări absolute, deși, în ultimă instanță, imposibilă: „*E straniu totul/ Și nimeni nu vorbește limba noastră/ Din însăși sinea noastră să ne facem/ Un adăpost de-al lumii zgomot.../ Așa ca taina spusă în mistere/ Să fie sacră pentru noi*”.

Alvaro de Campos e un poet al lumii moderne, un futurist frenetic. (Mário de Sá-Carneiro considera *Oda triumfală* a lui Alvaro de Campos drept capodopera poeziei futuriste – iar timpoul tinde să-i dea dreptate). El se declară un urmaș direct al lui Walt Whitman și încearcă să refacă în poem ritmul, senzațiile trăite de toți cei care locuiesc într-o mare metropolă. Maiakovski, Ginsberg, Kenneth Koch sînt poeți de tip Alvaro de Campos: energici, hipersensibili, egocentriți, iubitori de spectacol, cosmopoliți, extrovertiți.

Orthonimul *Fernando Pessoa* reprezintă un tip nu foarte rar, deși marginalizat atunci cînd se discută poezia modernă: poetul care încearcă motivarea limbajului, dar într-un spațiu dat, al unei anumite limbi, al unei anumite culturi. Marii poeți de acest tip din spațiul anglo-saxon, francez (și german) sînt socotiți – încă – importanți, fiindcă avem de-a face cu limbi și spații poetice dominante în lirica modernă.

Dar un Blok sau un Antonio Machado, un Blaga sau un Konstanty Ildefons Gałczyński sînt pe punctul să fie uitați, cînd se vorbește despre poezia modernă. Împotriva curentului dominant în modernitate, acela de „mondializare” a culturii, poeții citați fac dintr-un anume spațiu cultural sistemul lor de referință. În consecință, ei vor fi tot mai importanți în spațiul lor cultural și – simultan – tot mai des ignorați în discuțiile asupra poeziei moderne.

În același timp, poeți mult mai puțin talentați, gen Isidore Isou, sînt mereu citați, deși se vede clar – acum – că poezia lor e lipsită de orice anvergură.

Fernando Pessoa (orthonimul) e poetul lusitan prin excelență, cel care reface istoria, mitologia tribului său. Într-o prefață din 1934, la *Quinto império* de Augusto Ferreiro, Pessoa vorbește de patru „imperii spirituale” – al Greciei antice, al Romei, al Creștinătății, al Europei postrenascentiste. Al cincilea „îl vom atribui Portugaliei”, scrie poetul „fără identitate”. Poeziile din *Stemă și Mare portugheză* inventează, în aceeași măsură în care celebrează, un spațiu cultural, pentru care deja anunțase, în 1912, apariția unui *Supra-Camões*.

Pessoa pledează – în prelungirea lui Poe și Baudelaire – pentru o poezie antimimetică și antinaturală: „*Literatura, ca orice artă, e o mărturisire că viața nu e suficientă. Să croiești opera literară după tiparul a ceva ce nu e suficient, înseamnă să fii incapabil să substitui viața*”. Poetul modern, lipsit de „*Axis Mundi*” (cum ar zice Mircea Eliade), trăind într-o lume policentrică nu poate decît „*să fie plural ca Universul*”. Scopul său, ca și cel al lui Mallarmé sau Pound, este: „*.... să fiu un creator de mituri, care sînt misterul cel mai înalt la care poate lucra un reprezentant al umanității*”. Mitul, însă, e creat pornindu-se de la un neant aparent: „*Mitul e nimicul care este totul*”, fiindcă „*totul e mister și totul e plin de semnificații*”.

Eul multiplu, realizat prin crearea de heteronimi, e una dintre formele cele mai viabile artistic de explorare a realității. O cale, un drum prin care se poate ieși din impas, din „decadență”. În 1917, în revista „*Portugal futurista*”, Pessoa declară: „*Dacă aș avea metoda aș fi eu însumi toată această generație (poetică, A.M.). Dar eu văd doar Drumul; nu știu unde duce*”.

Heteronimii lui Pessoa, ca și măștile lui Pound sau deghizările lui Kavafis, nu sînt simple jocuri, ci modalități de a depăși atît mimesisul, cît și mitologia romantică a geniului, de a crea noi forme artistice, noi mijloace pentru structurarea culturii moderne.

Eul scindat, eul dedublat și eul multiplu sînt trepte în asumarea deschisă, explicită a caracterului convențional al eului. Faptul că eul este o convenție socială fusese afirmat deja în secolul XVIII.

dar el avea în viziunea empiriștilor și a iluminiștilor o imanență a sa. Era compus din simțuri, dar și din paternuri culturale înăscute, era „plin“. Poezia modernă e prima care descoperă vanitatea persoanei, a măștii. În poezia modernă nu avem de-a face cu o transcendență goală (cum ar spune Hugo Friedrich). Transcendența – cu sensul ei propriu – a fost negată încă din secolul XVIII, în numele imanenței, al omului „în sine și pentru sine“. La moderni, semnificativă e descoperirea faptului că omul însuși e o mască, că e gol pe dinăuntru.

Afirmarea individului se face împotriva ideii de transcendență. Dar dacă individul însuși e o ficțiune, el nu poate fi un sistem de referință absolut. La limită, cum o afirmă și Pessoa, acest sistem de referință poate fi „fabricat“, dar el nu este dat, nu este înăscut. Poezia modernă explorează zona cea mai sensibilă a culturii semantico-sintactice, o cultură construită pe paradoxuri, care nu poate supraviețui decât prin motivarea (prin cuvânt, discurs) a acestor paradoxuri. De aceea poezia modernă nu doar pune în evidență inexistența unui sistem de referință absolut, nu doar arată că „*individul e gol*“ (pe dinăuntru, la fel cum împăratul din povestea lui Andersen era pe dinafară), ci și încearcă să ofere soluții.

Diferitele soluții sînt tot atâtea tipuri de euri, toate construite, pornind de la o evidență: **eul e o ficțiune**. Eurile despre care vom vorbi în continuare, fie subliniază lipsa de semnificație ontologică a acestei situații paradoxale, fie încearcă să motiveze ficțiunea eului. **Motivarea semnului lingvistic** din poezia realistă, are drept pendant, în cea nominalistă, **motivarea ficțiunii eului**. Ambele putînd, astfel, să rezolve **criza realității**.

Eul impersonal

Poezia modernă se distinge, dintru început, de cea romantică prin negarea subiectivității. A face poezie nu înseamnă, după E.A. Poe, să comunici o emoție de-a ta, ci să provoci – deliberat și fără să-ți tremure mîna – o anumită emoție în cititor. Pentru T.S. Eliot, poezia e „*nu o eliberare a emoției, ci o eliberare de emoție, nu exprimarea personalității, ci eliberarea de personalitate. Emoția*

artistică e impersonală“. Valéry afirmă tranșant: „*E o glumă uzată să spui că poetul exprimă în versuri durerile, mărețiile, aspirațiile sale sufletești. Acest lucru nu e valabil decât atunci cînd e vorba de poeți vulgari, ca Musset... Este foarte clar că versul instituie o altă lume decât cea a aspectelor personale ale unui poet, acesta neînterînd direct universalul... E adevărat că spiritul, dispozițiile poetului domină mișcările interne și le exercită într-un fel sau altul, dar indirect în raport cu poezia... Acumulatorul e limbajul. Toată atenția adevăratului artist e îndreptată mai mult asupra manevrării reprezentărilor și emoțiilor decât asupra potențialului lor... Minimum de prezență și intensitate a emoției poetului în actul scrierii și maximum de ascultare, supunere și intensitate a trăirii probabile ale cititorului – sînt legate*“. Proiectarea unui eu ficțional impune inexistența, mai precis spus impersonalizarea, eului poetului, a sentimentelor „reale“ ale acestuia. Poetul e un fel de alchimist care poate genera euri sau fragmente de eu, cu condiția să-și anuleze propria subiectivitate.

Scindarea eului, dedublarea eului, eul multiplicat exprimă tocmai această situație paradoxală; nu poți comunica o emoție, nu poți transmite un conținut psihic, nu poți genera un cititor (adică să-l smulgi din masa amorfă a Publicului și să-l faci să trăiască poezia) decât în măsura în care ieși din tine însuși, devii impersonal, devii un operator anonim. Toate eurile din poezia modernă, cele pomenite mai sus, dar și cele pe care le vom analiza în continuare (eul proiectat, eul hiperemic, eul aleatoriu, eul subconștient, eul personalizat, eul obiectualizat etc.), nu sînt decât niște construcții, niște ficțiuni, care nu se „realizează“ decât prin participarea cititorului, căruia i se induce un anume eu, prin text.

Criza eului e rezolvată, dacă se poate spune astfel, prin generare în (și cu ajutorul unui) cititor a unui anume eu. Arta modernă nu este dezumanizantă, dimpotrivă, e un efort de umanizare. Dar nu are – la cei mai buni autori ai ei – pretenția luciferică de „a insufla“ personalitate. Cel mult, pe aceea de a propune un „joc secund“, în care putem alege un anume rol, un anume eu.

Impersonalitatea este o condiție obligatorie nu numai pentru a rezolva cumva criza eului, prin generarea de emoții, de euri fictive, ci și prin a putea aborda fără ezitări criza limbajului și criza

realității. Manifestarea subiectivității poetului are un efect de perturbare atât a funcționării limbajului, cât și a înregistrării realității. Pentru Mallarmé, dar și pentru Pound, pentru imagiști sau obiectiviști, orice interferență a poetului e deformatoare, împiedică buna desfășurare a actului poetic.

„Opera pură implică dispariția elocutorie a poetului care cedează inițiativa cuvintelor, mobilizate de cioenirea inegalității dintre ele; ele strălucesc, oglindindu-se unul în altul, ca o flacără deasupra comorii, înlocuind respirația perceptibilă în vechiul suflu liric sau direcționarea personală, entuziastă a frazei...”. Obiectul poetic se poate naște, deci, în două feluri: prin relația nemediată între cuvinte, o relație „pură”, absolută, și prin intermedierea relației dintre cuvinte de către eul poetului. Intervenția eului „subiectiv” al poetului e disturbatoare, fiindcă – și aici Mallarmé invocă tradiția orfică – poetul nu e decât un medium, el nu trebuie să disturbe în nici un fel Textul. (Textul pe care-l poate genera eul „subiectiv” ar aduce o motivare limitată (nu una absolută, sau care să tindă spre absolut) a semnului lingvistic. În acest fel s-ar perpetua „dezordinea și bavardajul”, s-ar genera doar o pseudo-realitate, nu Realitatea.

Poezia care își propune să observe cât mai obiectiv posibil realitatea – de tipul imagismului sau al obiectivismului – vede în poet un aparat de înregistrat: *„Poezii sînt manometrele și voltmetrele speciei”, iar „... artele ne oferă cea mai mare parte din datele inatacabile și durabile pe care le posedăm asupra omului – a omului material, văzut ca o specie gînditoare”* (Ezra Pound). Importanța pe care o are impersonalizarea, obiectivarea nu mai sînt, aici, de comentat. Rămîne doar să subliniem că, iată, și pentru nominaliști anularea subiectivității eului poetului e o condiție *sine qua non* a explorării lumii empirice.

Motivele pentru care **eul impersonal** stă în centrul explorării pe care o efectuează poezia modernă nu mai trebuie dezvoltate aici. Trebuie, însă, să repetăm că impersonalizarea nu asigură – automat – succesul. Ea e doar o condiție preliminară a oricărui act poetic. O condiție care, aparent, vine în contradicție cu plasarea în centrul culturii moderne a individului. Dar prin eul impersonal nu se neagă individul în numele unui alt sistem de referință, ci se instituie doar

o circumstanță operatorie, se afirmă un modus operandi, opus romantismului.

Rezultatul acțiunii unui eu impersonal nu e o operă de tip mimetic, ci un corelativ obiectiv, un obiect nou, care aparține realității ca și obiectele „naturale” preexistente. Unul care poate fi cu atât mai complex și plin de semnificații, cu cât este mai impersonal: *„Alături, poemul prelucrat. E mai bun decât cel inițial, întrucît acum e impersonal și plin să crape de mișcare și viziuni. Sînt convins că forma și stilul acesta universal îți vor spune mai multe decât forma personală atât de limitată a primei încercări. Crede-mă că nu-mi e și nu-mi va fi niciodată ușor să mă supun fără condiții situației celui care se expune, și voi fi mereu obligat să mă corectez pentru a da adevărului ceea ce este al adevărului”* (Georg Trakl, într-o scrisoare către E.B.).

Una dintre ciudățeniile felului în care a fost citită poezia modernă e presupuziția că această haină de lucru a poetului modern, **eul impersonal**, e o manifestare a antiumanismului poeziei moderne, o expresie a dezumanizării artei. Total aberanta și nefericita sintagmă a lui Ortega y Gasset a devenit un loc comun, în ciuda faptului că chiar poezii spanioli ai începutului de secol au protestat vehement și au adus argumente zdrobitoare împotriva presupusei dezumanizări a artei lor.

Între alții, Jorge Guillén: *„Formalismul gol sau aproape gol este un monstru inventat de cititorul incompetent sau se aplică numai scriitorilor incompetenți... un poem «dezumanizat» constituie o imposibilitate fizică și metafizică, iar formula «dezumanizarea artei» inventată de marele nostru gînditor Ortega y Gasset a sunat echivoc. «Dezumanizarea» este un concept inadmisibil și poezii anilor '20 ar fi putut să se plîngă justiției pentru daunele și prejudiciile pe care uzul și abuzul acestui nou cuvînt le-au pricinuit chiar lor, cînd a fost folosit drept presupusă cheie în interpretarea poeziei respective. Cheie care nu deschidea nici o operă... Dar cuvîntul e semn și comunicare, semn al unei idei, comunicare a unei stări – cum repetă Vicente Alexandre. Alceva ar fi fost dacă s-ar fi vorbit de antisentimentalism, de antirealism”*.

Eul proiectat

Dacă e relativ dificil să explici prin ce se deosebește eul impersonalizat modern de eul poetului clasic (fie unul din tradiția orfică, fie unul din cea mimetică), e cu atât mai greu de demonstrat deosebirea dintre eul proiectat al unora dintre marii moderni (de la Walt Whitman la Maiakovski, și de la W.C. Williams la Ted Hughes) și eul romantic. La limită – și în funcție de perspectiva adoptată – toți acești poeți deja citați (și mulți alți moderni care adoptă, în unele dintre poemele lor, masca eului proiectat) pot fi considerați niște romantici.

Să-l luăm, de exemplu, pe Walt Whitman: poezia sa este un **cîntec despre sine**, dar, în același timp, și un poem despre tot ce e în jur, de la cel mai umil fir de iarbă, pînă la stelele de pe cer. La Whitman nu există Poetul și Natura, Poetul și viața, Poetul și Realitatea etc., ci Poetul care **este** Natură, Viață, Realitate etc. Prin anularea distincției dintre interior și exterior, poetul devine, brusc, totul, adică devine nu prin retragere, prin „dispariție elocutorie” etc., ci prin proiectare în afară, în tot ce-l înconjoară – la fel de impersonal ca și poetul de tip mallarméan, sau cel din poezia obiectivistă: „Astăzi cînt despre mine; / Și-n ceea ce zic despre mine vă puteți încrede, pentru că fiecare atom al meu este și-al vostru!... / Găzdui-voi în portul meu și binele și răul / și las să glăsuiească întîmplarea / Natura fără opreliști, cu energia ei firească!... / Opiți-vă ziua și noaptea asta cu mine, și / veți avea originea tuturor poemelor; / Veți avea bunul pămîntului și al soarelui – / (mai sînt altele milioane de sori) / Nu veți primi lucrurile la mîna a doua sau / la mîna a treia, nici nu veți mai vedea / cu ochii morților, nici nu vă veți mai hrăni / cu fantomele din cărți; / Dar nu veți privi nici prin ochii mei, și / nici nu veți lua ceva de la mine; / Veți audia toate părțile și veți filtra totul / prin voi înșivă”.

Walt Whitman este un individualist care trăiește pînă la capăt, transformă în poezie postulatele empiriștilor și iluminiștilor secolului XVIII. El e un poet „paranoic” doar în măsura în care îi refuzăm dreptul de a crede în identitatea dintre Om și Natură, de a crede că Omul (sau omul) este echivalent cu toți Oamenii.

Whitman nu este însă un romantic pentru că, la el, eul, o dată proiectat în afară, se dizolvă, nu mai e un sistem de referință. Eul proiectat e ubicuu, e descentrat și, mai ales, nu are sentimente. Cu excepția iubirii, care – și ea – e una ubicuă. Nu mai există opoziția romantică între eu și ceilalți, cum nu mai există o distincție între suflet și trup, nici chiar între om (orice om) și Divinitate. Anularea distincțiilor în cauză fiind chiar rostul poeziei:

„Am spus că sufletul nu e mai mult decît trupul, / Și-am spus că trupul nu-i mai mult decît sufletul / Și nimic, nici chiar Dumnezeu nu-i mai mare decît vreunul din noi”. Eul proiectat presupune o **imanență absolută**, o trăire numai în și prin clipa trecătoare. Această trăire e o anulare și a timpului (spațiul fiind anulat automat, prin proiectarea eului, prin negarea diferenței între eu și lume):

„Și cît despre tine, Viață, îmi închipui că ești / urmarea mai multor morți. / (Eu însumi desigur murit-am de mii de ori înainte)...
//... / Se leagănă pe ceva mai imens decît globul terestru / pe care mă legănam / Pentru acel neștiut geneza cu drag mă trezește / și-n brațe mă ia”.

Avem aici, așa cum pe bună dreptate sublinia Fernando Pessoa, o poezie nonaristotelică: sistemul de referință nu mai e în afară. Dar nu e nici o poezie romantică – fiindcă eul proiectat e un **eu transpersonal, superpersonal** (Whitman ar putea fi Supraomul lui Nietzsche, dacă s-ar opune celorlalți, văzuți ca inferiori; or el se identifică cu aceștia). Un eu, în același timp, și tocmai de aceea, fără „sentimente”. Dar, și aici e subtilitatea lui Walt Whitman, acest eu proiectat e un eu potențial, e o ficțiune, pe care cititorul o poate face să fie a lui. Cu o condiție: să re-facă traseul, să retrăiască poemul, să-l facă să existe prin lectura lui. Cititorul e invitat să iasă din anonimatul Publicului și să fie „el însuși”, adică totul: „Cu greu veți afla cine sînt și ce-nseamnă, / Dar eu totuși voi fi pentru voi sănătate, / Și sîngele vostru-l voi face mai pur și mai tare, / La-nîiia încercare de n-ați izbutit să m-ajungeți, / nu pierdeți nădejdea, / Dacă nu mă găsiți într-un loc, căutați-mă / într-altul / Eu undeva m-am oprit și v-aștept”.

Nu avem de-a face cu titanism romantic, cu o înfruntare a divinității de tipul **Manfred** al lui Byron, fiindcă Whitman găsește divinul peste tot. Divinul se află în om și se manifestă prin om.

Întîlnim la Whitman nu doar o perfectă exemplificare a teoriilor despre om ale secolului XVIII, ci și tradiția protestantă care a făcut posibile respectivele teorii. Dumnezeu nu se opune omului, cît timp omul e plin de iubire. Dimpotrivă, trăind în iubire, omul urmează poruncile lui Dumnezeu. Iar Dumnezeu e în tot ce există: „*Nimic, nici chiar Dumnezeu nu-î mai mare decît vreunul din noi! Și oricine face două sute de pași fără dragoste/ se-mbracă-n lințoliu de moarte, /.../ Eu spun umanității: Nu fiți curioși ce face Dumnezeu, / Pentru că eu sînt curios ce faceți fiecare/ și nu sînt curios de ce face Dumnezeu/.../ Aud și văd pe Dumnezeu în fiecare lucru și totuși/ eu cîtuși de puțin nu-L pot pricepe, /.../ De ce-aș dori să-L văd pe Dumnezeu mai bine decît îl văd astăzi/ Eu văd cîte ceva din El/ în fiecare din cele douăzeci și patru de ceasuri și în/ fiecare dintre secundele fiecărui ceas, / Îl văd în chipul bărbaților și femeilor și/ în propriul meu chip din oglindă, / Găsesc scrisori de-ale Lui lăsate pe străzi/ și fiecare poartă semnătura Lui/ Și le las acolo unde sînt pentru că știu/ că, orincotro m-aș duce, / Altele vor ajunge punctual la destinație/ acum și-n vecii vecilor*”.

Walt Whitman rezolvă „dintr-un foc” crizele despre care vorbeam: cea a limbajului (tot ce e în jur și-n poet e și un Semn de la El), cea a eului (o falsă problemă, fiindcă „eu este celălalt”, mai exact spus „și celălalt”) și cea a realității (tot ce simt, trăiesc, exprim există și are o valoare absolută în chiar momentul în care simt, trăiesc, exprim). Whitman anulează arbitrariul, convenționalul nu doar al semnului lingvistic, dar al oricărei forme de existență socială, al oricărei forme culturale, printr-o *imaneță* „absolută” (Una care – altfel – își conține transcendența).

Direcția „nominalistă” e deschisă magistral de Whitman prin afirmarea faptului că totul e semnificativ, fiindcă în orice lucru, trăire, întîmplare e prezent El. Această axiomă e implicată oricărui demers poetic de acest tip din modernitate. Chiar cînd avem de-a face cu poeți „materialiști” (gen Maiakovski), această motivare ontologică a realității e presupusă (dacă nu afirmată răspicat).

Afirmarea eului, prin „proiectarea” lui, e – la fel ca în cazul eului scindat, dedublat, multiplu, al celui impersonal – o formă de a nega moartea. O formă de a trece peste aparenta lipsă de sens a lumii noastre.

Eul proiectat, fie că e unul „pretutindenaar”, ca la Walt Whitman, fie că e unul care se proiectează la scară cosmică, (*Om*ul lui Maiakovski), într-un oraș, (*Patterson*, al lui W.C. Williams) sau un animal totemic (*Kra*, a lui Ted Hughes), se are drept sistem de referință pe sine însuși. El anulează, astfel, cum am arătat deja pentru Alvaro de Campos (fiindcă – să nu uităm – eul proiectat e un construct), lipsa de motivație a eului, „golul măștii”, al individualității. Cele două direcții principale în generarea de euri sînt fie o *impersonalizare*, fie o *suprapersonalizare*, prima justificînd și stînd la baza motivării de dincolo de subiectivitatea autorului (de „*mode și timp*”, cum ar spune Ion Barbu) a semnului lingvistic, cea de-a doua motivînd (la modul „*absolut*”) eul.

Atît eul multiplu (scindat, dedublat), cît și eul impersonalizat și cel proiectat sînt modalități de culturalizare, prin poezie, a unei lumi semantico-sintactice. Cele trei tipuri de eu transcend (în forme diferite), anulează diferența dintre eu și celălalt, eu și lume. Refac, aparent, sistemul cultural semantic. (Însă, atenție! doar în spațiul poeziei, care devine astfel un spațiu special, în care se mai poate trăi „*nostalgia originilor*”. De aceea s-a putut vorbi de faptul că poezia tinde să preia, în secolul XX, funcțiile religiei). Refac o lume pre-logică, pre-individualistă, non-pragmatică. O lume a copilăriei ființei și umanității, o lume în afara timpului: „*Cel mai bun simbol al eternității e «prezentul» copilului*”, afirmă Juan Ramon Jiménez, în *Estetică și etică estetică*. John Crowe Ramson, arătînd limitele unei poetici de tip aristotelic și încercînd să definească specificul „spațiului” reluat în și prin poezia modernă, opune lumea creată de poet (prin cuvinte) lumii în care trăim, o opoziție care trimite tot la copilărie și la o cultură de tip semantic: „... *cuvintele posedă o energie care le face să nu se oprescă la simpla denotație și un soi de impuls, pe care li-l dă poetul, care însuflește obiectele. Iar obiectele care populează acest mic univers sînt totale, date, naturale și inviolabile. Dacă «imitația» este metoda de a obține materialele construcției poetice, imitația care găsește astfel de obiecte e mai liberă decît ar fi îngăduit Aristotel, iar micul univers pe care-l zămislește constituie o versiune miniaturală a lumii noastre naturale în demnitatea ei originară și nu a aridei lumi pragmatice. Într-adevăr, acest*

microcosm este imitația vechiului nostru paradis în care am locuit cândva în inocență (subl. A.M.).

„În interiorul aceluiași poem putem trece de la o lume la alta. Prima este lumea zbuciumată în care sîntem nevoiți să trăim și pe care o dorim cît mai frumoasă cu putință. A doua lume este cea din care ne amintim că am venit, iar pe aceasta nu putem să o lăsăm să ne scape”.

Cele trei euri deja analizate trasează „granițele” poeziei moderne, marchează specificul demersului acesteia (în raport cu poezia premodernă) și instituie postulatele de bază ale paradigmei poetice moderne.

Însă, în momentul în care poezia modernă contestă deschis paradigmele poetice preexistente (momentul avangardelor) și după ce se impune ca paradigmă dominantă, apare necesitatea unor euri poetice care, pe de o parte, să țină seama de noua lume culturală și, pe de altă parte, să-i apară cititorului ca accesibile, mai pe înțelesul lui, mai „normale”.

Asumarea eului impersonalizat, ca și a eului multiplu, are un aer esoteric, pare rezervată celor „inițiați”. La fel de dificilă e asumarea eului proiectat, cu deosebire că aici poate funcționa mai ușor o falsă înțelegere. Poezia modernă, fundamentală pentru înțelegerea lumii în care trăim și care o „formează” în bună măsură, a avut – și mai are încă – un aer de „cult secret”. Ceea ce-i atrage pe oameni, dar și tinde să-i îndepărteze de ea. Nu întîmplător, marii poeți moderni insistă asupra normalității poeziei moderne, invitîndu-i pe cititori să o recepteze direct, fără a mai folosi „ochelarii” profesorilor de tot felul – preoți ai noului „cult” -, mergînd pînă la a cere ca poezia modernă să fie receptată cu naturalețea și lipsa de inhibiții cu care e receptat un cîntec de muzică ușoară.

O bună parte din poezia secolului XX propune euri mai ușor asumabile. E o poezie în care abia acum își face loc și își găsește o expresie adecvată individul. Dacă teoriile (sociale, filosofice etc.) care pun în centru individul datează din secolul XVIII, dacă secolul XIX a pregătit cadrul pentru manifestarea acestuia, individul nu „există” realmente decît în secolul XX (inclusiv în politică: democrațiile cele mai avansate din secolul XIX au criterii restrictive – de la votul censitar, la votul exclusiv pentru bărbați,

pentru albi etc.).

Punctul de cotitură, așa cum arată Arnold J. Toynbee, e primul război mondial. E momentul a ceea ce numim avangarde. Toate avangardele propun nu doar o nouă înțelegere a artei, ci și o nouă înțelegere a lumii, a relației individului cu realitatea. Propun, implicit, alte modele ale eului, care provin din cele ale modernității secolului XIX, constituie o „aplicare” a lor, o adecvare a lor, dar – inevitabil – sînt sensibil diferite de acestea.

Eul hiperemic

Sintagma îi aparține lui Gottfried Benn. Hiperemic însemnînd, conform D.E.X., „care prezintă fenomene de hiperemie”, hiperemia fiind „aflux sporit de sînge într-un organ sau într-o anumită regiune a corpului”. Eul hiperemic se deosebește de restul Corpului (Cosmosului), dar e o parte integrantă a acestuia. Comunică, prin „sînge”, cu acesta, ba chiar e zona în care se realizează un aflux sporit de sînge. Eul e distinct de lume, dar, în același timp, intim legat de ea. Mai mult, e zona cu maximum (sau una dintre zonele cu maximum) de „sangvinizare”, cîu maximum de semnificație. Însă, faptul că Benn folosește un termen medical arată clar că avem de-a face **nu doar cu o dimensiune metafizică a eului, ci și cu una fizică, biologică**. Această coabitare a metafizicului și a biologicului, exprimarea unui eu care poartă în el semnificații de dincolo de sine, dar nu poate depăși limitările propriului corp – iată esența poeticii expresioniste.

Eul hiperemic comunică – prin ceea ce ține de dimensiunea sa corporală – cu semenii săi, dar și cu o lume de Dincolo. Tot ce se întîmplă aici, tot ce ține de imediat, de fiziologic chiar, e un semn de Dincolo. A exista înseamnă a te îndrepta spre moarte, dar această „*Sein zum Tode*” poate surprinde și exprima (în fond descrie, pentru că înțelegerea îi e limitată, dacă nu interzisă) semnele de Dincolo. Senzațiile, percepțiile, imaginile, emoțiile nu au o valoare în sine, ele sînt punctul de plecare pentru a înțelege lumea, ele sînt niște semne-realități, sînt *rune*.

Avem aici o aparent ciudată întîlnire între Whitman și Mallarmé. Însă pe un tărîm care le e străin amîndurora: omul comunică cu

Totalitatea, dar e doar o parte a acesteia. O parte care nu se poate identifica cu ea și nu o poate înțelege pînă la capăt. Eul nu se definește prin raportare la simțuri, ci la semne. Dar aceste așa-zise semne, care vorbesc despre un Absolut, nu sînt propriu-zis Cuvinte. Ele alcătuiesc un Limbaj, însă, un limbaj constituit din senzații, imagini, stări de spirit.

Sistemul de referință prim îl constituie individul natural (biologic, cu simțurile lui), dar acest sistem de referință e unul relativ, are valoare doar în măsura în care semnalizează existența unui alt sistem de referință. Acest alt sistem de referință nu e niciodată – sau aproape niciodată – numit. Oricum, e altceva decît Dumnezeu, așa cum îl gîndește, îl simte, la care se raportează omul european. Eul hiperemic se deosebește fundamental de eul romantic prin aceea că nu realizează o exprimare de sine, ci descrie ceva de dincolo de sine, prin detașarea, impersonalizarea de tip mallarméan, prin „ieșirea din sine” rimbaldiană.

Marii expresioniști (Trakl, Ernst Stadler, Georg Heym, Gottfried Benn, uneori Else Lasker Schüller sau Rilke) nu reacționează, nu acționează: ei înregistrează (cu impersonalitatea unui „manometru sau voltmetru”) ceea ce văd, aud, simt, trăiesc. Nu caută senzuri, nu dau senzuri, nu caută explicații, nu dau explicații. Ei sînt, concomitent, în tradiția rimbaldiană, și cei care înregistrează și „cobaii”. Dar, spre deosebire de Rimbaud, expresioniștii nu experimentează. Ceea ce li se întîmplă nu e rezultatul voinței lor. Ei doar se supun experiențelor pe care le fac alții. (Cine? La asta se înghesuie să răspundă filosofii de mîna a doua și grămaticii).

Eul hiperemic ia naștere din asumarea condiției unui om care trăiește (e trăit?) într-o cultură de tip semantico-sintactic, o cultură pe care nu o înțelege pînă la capăt, dar împotriva căreia nu vrea să reacționeze. Fiindcă ceea ce se întîmplă trebuie să se întîmple. Semnificativ, expresioniștii sînt în majoritate poeți ai orașului tentacular. Semnificativ, poezia lor e receptată ca fiind una crepusculară. Avem de-a face, la expresioniști, cu o nostalgie a originilor, a vremurilor cînd eul nu era, sau nu simțea că este, separat de Lume.

Lumea în sine nu e crepusculară, e – însă – una cu totul străină (deși, repet, există o comunicare „organică” cu ea): „Aproape de

splendoarea piețelor, străzile dosnice/ Se mistuie și scormonesc, înrăite-n paragină/ Sînt asemenea cicatricelor căscate adînc/ în carnea despuiată a caselor...” (Ernst Stadler *Ghetou londonez*); „La poarta zidului, cu ifos de schilod,/ Pitic în straie roșii de mătasă/ Se lăfăie sub clopot-cer în verdea plasă/ Și-n boltă meteorii muți se-nod” (Georg Heym *La poarta orașului*); „Spre seară l-au adus pe străin în camera mortuară;/ Un abur de păcură; domoala foșnire a platanilor roșii;/ Zborul îndoliat al corbilor; în piață, schimbarea gărzii;/ Soarele a căzut în giulgiuri negre; necurmat revine în această seară ce-a fost” (Georg Trakl *Pe drum*); „Gura unei fete care a zăcut mult în stuț;/ arăta atît de mîncată/.../ Cînd i-au deschis pieptul, esofagul era tare găunos./ În cele din urmă, într-un umbrar, sub diafragmă/ s-a găsit un cuib de tineri șobolani” (Gottfried Benn *Tinerete frumoasă*).

Pentru a caracteriza eul hiperemic cel mai potrivit mi se pare versul lui Bacovia „Oh, cum omul a devenit concret!”. Eul hiperemic exprimă această realitate ineluctabilă: sistemul de referință devine, parcă în ciuda voinței noastre, a speranțelor noastre, exact ceea ce preconizau teoreticienii secolului XVIII: omul concret (omul biologic, fără transcendență). Doar din această perspectivă, Bacovia este un poet expresionist, unul dintre cei mai importanți, fără îndoială. Dar nu numai el: orice „ezitare” în propunerea unui eu de alt tip, aduce în prim-plan eul hiperemic. De aceea se poate vorbi de „expresionismul” multor poeți, de la Esenin pînă la Sylvia Plath.

Eul aleatoriu

Viața într-o cultură semantico-sintactică ne obligă la fabricarea unui eu „propriu” (pe baza codurilor preexistente, a tuturor informațiilor și modelelor pe care le avem „în noi” sau le-am învățat), la fabricarea unei individualități. Avînd, cel puțin în principiu, drept sistem de referință corpul propriu.

Dar dacă – în urma unui șoc cultural sau existențial – descoperim că acesta (corpul) nu e mai valoros decît, să zicem, o cutie de carton? Nu ne rămîne decît să constatăm că ceea ce numim eu e un produs al purei întîmplări, e un rezultat al hazardului. E o

dimensiune pe care o descoperă și o afirmă – provocând mai mult decât un simplu scandal – dadaismul: „Ordine = dezordine; eu = non eu; afirmație = negație: acestea sînt strălucirile supreme ale unei arte absolute. Absolută în puritatea de cosmic și ordonat haos, eternă în clipa globulară fără respirație, fără lumină și fără control”. Eul aleatoriu este, la limită, eul care se recunoaște pe sine ca pe o ficțiune, ca pe un construct. Marea libertate a acestui eu ar deriva din asumarea aleatorului, din renunțarea la orice sistem de referință care s-ar pretinde „motivată” (într-un fel sau altul). Orice sistem de referință e – dacă urmărim pînă la capăt logica culturii în care trăim – arbitrar: „... abolirea memoriei; Dada; abolirea arheologiei; Dada; abolirea profesiilor; Dada; credință fără discuții în orice zeu produs imediat al spontaneității; Dada... Libertate: DADA DADA DADA, urlat de culori ondulate, întîlnire a tuturor contrariilor și a tuturor contradicțiilor, a oricărui motiv grotesc, a oricărei incoerențe: VIAȚA”.

Nu avem de-a face cu o simplă „provocare”, ci cu relevarea unui adevăr tot atît de important pentru înțelegerea culturii în care trăim pe cît fusese demonstrația lui Wittgenstein din *Tractatus...*, care dovedea că filosofile (orice filozofie) nu sînt altceva decât pure „ficțiuni gramaticale”. Pentru Wittgenstein, însă, mai rămînea un sistem de referință: limbajul. Pentru Tzara, limbajul însuși este nu doar o convenție, ci și o structură arbitrară. Iar ceea ce numim persoană, încă o convenție care poate fi „fabricată” pe baza unei operații similare celei prin care se obține o poezie dadaistă: „*Luați un ziar./ Luați o pereche de foarfeci./ Alegeți din ziar un articol care să aibă lungimea pe care vreți s-o dați poeziei voastre/ Decupați articolul./ Tăiați cu grijă toate cuvintele care formează respectivul articol și puneți toate aceste cuvinte într-un saculeț/ Agitați-l încetîșor/ Scoateți cuvintele unul după altul, dispunîndu-le în ordinea în care le veți extrage./ copiați-le conștiincios./ Poezia vă va semăna.* (subl. A.M.)/ Și iată-vă un scriitor înfinit de original și de înzestrat cu o sensibilitate încîntătoare, deși, se înțelege, neînțeleasă de oamênii vulgari”.

Indirect, dar vizibil, se polemizează cu Mallarmé; pentru aceasta, Poezia (care se opune Reportajului, articolului de ziar) este o abolire a hazardului. Eul impersonal e unul motivat, cu sens,

fiindcă poemul e motivat, tocmai fiindcă a rezultat din „dispariția elocutorie a poetului, care lasă inițiativa cuvintelor”. Tzara atrage atenția că, în cultura noastră, poetul, dacă acționează, o face la modul pur fizic („*Luați un ziar...*”). Poetul transcrie rezultatul acțiunii hazardului, rezultatul fiind chiar poemul. Poemul e la fel de aleatoriu ca și creatorul său („*Poemul vă va semăna*”). Refuzul unui sistem de referință exterior, refuz dus pînă la capăt, duce la afirmarea non-motivării atît a limbajului, cît și a eului și, implicit, a realității (produs al hazardului și loc al hazardului, al incoerenței). Toată teoria postmodernistă a entropiei nu este decât o prelucrare „didactică” a afirmațiilor lui Tristan Tzara.

Dadaismul este revelarea – scandaloasă, chiar și acum, pentru unii – a caracterului neeuclidian, relativist al lumii culturale în care trăim, al lumii pe care o numim modernă și/sau postmodernă. Dadaismul nu avea cum să „fabrice” poezie propriu-zisă. Poezia este chiar **negarea caracterului relativ** al eului, al limbajului, al realității.

Dincolo, sau dincoace, de arbitrariul Realității, există un sistem de coagulare a sensurilor, de structurare a discursului: omul (concret) într-o anume clipă. E ceea ce stă la baza poezicii „grupului de la New-York”, a lui „**action poetry**”: „**GÎNDUL SE NAȘTE ÎN GURĂ**”, formula lui Tzara, din același *Manifest despre amorul slab și amorul amar* din 1920, este punctul de plecare în elaborarea principiilor poeziei ca acțiune.

O poezie care încearcă să refacă, pornind chiar de la „*repede trecătoare clipă*”, o imagine a lumii: mișcată, caleidoscopică, descentrată, dar avînd, totuși, un sistem de referință: omul concret, într-un anume moment.

Eul prezenteizat

Dintr-o perspectivă „absolutistă”, singura *antipoezie* este cea dadaistă. Atîta doar că nu există *poezie dadaistă* propriu-zisă. (Deși există excelente *manifeste poetice dadaiste*). Poezia ca acțiune nu este antipoezie, ci o **poezie a prezenteizării**: există un **poet anume**, care creează într-un anume moment o **anumită poezie**, într-un anumit interval de timp. Aleatoriul este, din aproape în

aproape, limitat. Unul dintre „poetii de la New-York”, prieteni cu Jackson Pollack (starul lui **action-painting**, care, el, – se pare – i-a inspirat mai degrabă pe poeți, influența lui Tzara fiind una indirectă), Frank O'Hara teoretizează, la sfârșitul anilor '60, „**personismul**”.

Poezia ca acțiune, instantanee, aparent aleatorie, pornește de la o anume persoană, care produce un anume poem într-un anume timp și loc. Personismul introduce, în această lume culturală „**relativistă**”, acceptată ca atare, un sistem de referință, care nu se bazează pe un anume limbaj, pe o anume „**maskă**”, pe o anumită dimensiune a realității, ci pe o **relație** între toate acestea trei. Poezia eului prezenteizat reprezintă nu o negare a poeziei moderne ce o precedă, ci o relativizare a acesteia, inclusiv a poeziei lui Walt Whitman. Poezia lui Whitman era una a ubicuității, a discursului total și a suspendării timpului în și prin discurs (în fond, o poezie a timpului mitic actualizat prin repovestire – o repovestire însă nu a lui *illud tempus*, ci a ceea ce a trăit și trăiește poetul). Această **relativizare** introduce, pe urmele lui Whitman, dar și – oricât ar părea de paradoxal – ale lui Mallarmé și Pessoa, un timp-spațiu-persoană de tip mitic, „**absolute**”, motivate (motivându-se una pe alta). Însă numai în momentul (re)creării poeziei.

Relativitatea este, ca și în fizică, o relaționare – spațiul, timpul, persoana sînt determinate fiecare de celelalte două componente ale ecuației. Ecuația însăși exprimă ceva ne-relativ. Poemele generează, propun cititorului un eu la fel de „**impersonal**” (deci care poate fi făcut al său prin lectură), ca și într-un poem – să zicem – de Mallarmé, în ciuda tuturor numelor de persoane, locuri reale, a evocării unor stări, senzații, întâmplări trăite realmente de autor etc. *Prezenteizarea* este, de fapt, o de-realizare a tot ce apare în poem. Astfel, materia concretă nu mai e în sine importantă, devine un pre-text.

Personismul ajunge la asumarea, cu naturalețe, a modului de a exista în cultura modernă: „**generezi**” o anumită persoană, adopți un anume rol, o maskă, pe baza unei operații de selectare, ordonare, ierarhizare a tot ceea ce ai în tine și există în jur, în funcție de context și de modalitatea de comunicare cu ceilalți. Deosebirea dintre poezia ca acțiune și poezia performată în culturile semantice

(cea populară, dar și cea a vechilor greci, a trubadurilor ș.a.m.d.) este autorul poemului e diferit de ceilalți, ireductibil la ei (și în asta stă chiar importanța sa) și nu lucrează în interiorul unor structuri date (de la valori, pînă la forme prozodice, asocieri de imagini, relații intertextuale de tot felul), ci le „**inventează**” pe măsură ce produce poezia.

Poetul **nu actualizează** un text, ci **provoacă** un text. Nu realizează (în termenii lui Iuri Lotman) o autocomunicare, specifică tipului cultural semantic, ci o comunicare, specifică tipului cultural semantico-sintactic. Nu reiterează valori comunitare, „**etern**” și „**stabile**”, ci propune valori individuale, perisabile și schimbătoare. În felul acesta, se adresează nu tuturor odată, ci fiecăruia în parte. Oricît ar părea de paradoxal, dar poezia ca acțiune, deși se vrea una **performată** (cel puțin în principiu), e o expresie extremă a individualismului, se află la extrema opusă poeziei lirice clasice. Dar, și aici voi repeta o banalitate necesară, extremele se ating!? Cel puțin teoretic, cel puțin așa o afirma McLuhan cînd vorbea de „**satul mondial**”. Numai că... numai că noi, vorbind despre poezie, vedem distanța uriașă dintre un poem de Alceu sau Sappho și unul de Frank O'Hara sau John Ashberry.

Poemul personist e, totuși, și o „**făcătură**”. Valoarea unui asemenea poem derivă din capacitatea de a relaționa timpul, spațiul și persoana, de a sări cu naturalețe de la un nivel la altul. În poemul personist eul nu e dat dinainte, nu e fixat, ci se construiește din mers. Nu e, însă, un eu aleatoriu, ci un eu în schimbare, un eu care, tocmai fiindcă el e sistemul de referință, e mereu altul.

Eul „**de acum**” e diferit de cel „**de acum o secundă**”, tocmai fiindcă e unul adevărat, ireductibil, o imanență. Eul prezenteizat seamănă cu ficțiunea numită eu individualizat, prin aceea că are un sistem de referință multiplu, că e o expresie a tipului cultural semantico-sintactic, în care ceea ce ține de realitatea naturală și ceea ce ține de artificial – de la obiecte, pînă la muzică, idei etc. – se află pe același plan. Dar se deosebește de eul individualizat fiindcă refuză pînă și coerența convențională a unui individ anume, a unei structuri psihologice anume. Frank O'Hara și Ashberry sînt – dintr-un anumit punct de vedere – mai aproape de Tristan Tzara decît de Berryman, Lowell sau Ginsberg.

Dar, spre deosebire de dadaişti, pentru Frank O'Hara, poezia nu e rezultatul hazardului, ci al unui act spontan al autorului. Existenţa nu e o succesiune aleatorie de întâmplări, ci o continuă improvizaţie: „...nu există reguli pentru nimic, nici o idee în artă, doar obiecte şi materiale pe care acesta (poetul) le combină, ca şi oamenii, într-un mod necunoscut... sîntem lăsaţi doar cu spontaneitatea proprie, iar viaţa însăşi este o serie de improvizaţii” ... „poezia nu include nimic şi include totul”. Poezia eului prezenteizat afirmă unicitatea oricărei persoane, care nu e reductibilă la structuri de tot felul, nu e determinată de realitatea exterioară, dar nici de cine ştie ce univers interior.

Poezia personistă e o afirmare a eului într-o continuă încercare de a se defini pe sine: „scriu... şi pentru a scăpa de realitate, dar şi pentru a-mi afirma realitatea proprie... de asemenea, pentru a-mi da seama, mai bine, cine sînt” (declară John Asgberry într-un interviu din 1977). Pe de altă parte, Frank O'Hara defineşte personismul astfel: „nu are nimic de-a face cu filosofia... nu are de-a face nici cu ideea de personalitate sau de intimitate, departe de asta!”. În personism (şi în viaţa omului contemporan, se sugerează) nu există nici un sistem de referinţă absolut, fie el exterior sau interior.

Eul subconştient

Revenind la avangarde, să observăm că, dintre ele, singura realmente „nihilistă” este dadaismul. Nici una dintre avangarde nu neagă de dragul negaţiei, ci în numele a ceva. Negaţia e văzută ca un moment necesar, de demolare a prejudecăţilor existente, înainte de impunerea, de generalizarea modelului poetic (cultural, artistic) propus. Artiştii fiecărui curent în parte se consideră o **avangardă**. Viitorul ar urma să aducă restul oamenilor pe drumul deschis de ei. Faptul că avangardele se **concurează, se contrazic**, dar se şi **completează** una pe alta, nu devalorizează – mai ales în cultura modernă – această „oximoronică” înţelegere de sine, doar parţial eronată. Parţial, în sensul în care demersuri complementare erau văzute, de către cei care le făceau, ca fiind concurente. Din perspectiva prezentului, putem afirma liniştiţi ca în celebrul banc

cu rabinul, că şi suprarealiştii aveau dreptate şi futuriştii aveau dreptate şi obiectiviştii aveau dreptate şi constructiviştii aveau dreptate ş.a.m.d. O bună parte dintre cei mai importanţi poeţi ai secolului XX, fie au oscilat între diverse avangarde, fie – ca Pessoa – au adoptat, concomitent, mai multe formule avangardiste aparent incompatibile.

Voi încerca să sistematizez soluţiile avangardiste la criza eului.

O dată „descoperită” separaţia între individ şi realitate. (cea exterioară, dar şi cea interioară), dar şi faptul că limbajul e o ficţiune, există, logic, trei puncte din care se poate porni reconstruirea unui model „adevărat”: a) **interiorul individului** (sau ceea ce Freud numea subconştient); b) **exteriorul obiectual** (noua lume a obiectelor, omul fiind văzut el însuşi ca o parte a acestei lumi, eventual, la rîndu-i obiectualizat); c) **simţurile, corpul** (care constituiau pentru empiriştii englezi singurul sistem de referinţă sigur). Suprarealiştii mizează pe subconştient, futuriştii şi constructiviştii (cu diversele variante, între care integralismul românesc) pe obiecte, pe lumea exterioară, iar cei care s-au numit imagişti etc. pe eul empiric.

Aventura suprarealistă începe cu... dadaismul. „Patronul” suprarealiştilor a fost, pînă în 1920, Tristan Tzara. La un moment dat, însă, grupul din jurul lui Breton a refuzat „nihilismul” lui Tzara şi s-a reîntors la primul lui „părinte” – Guillaume Apollinaire. Acesta, în 1918, în *L'Esprit Nouveau et les Poètes* prevedea că, în noua lume, poezia va fi mai puţin lirică şi mai mult experimentală. Locul realismului plat, exterior şi cumva funcţionăresc, socializat, constatativ al secolului XIX, îl va lua un *nou realism*, unul radical, care nu se va mulţumi cu o poziţie pasivă vizavi de Realitate, ci va adopta una activă. Un realism pe care Apollinaire l-a numit, în lipsa unui termen mai bun şi mai la îndemînă, *suprerealism*.

Acest suprerealism nu era, în viziunea lui Apollinaire, unul apropiat în timp, ci rezultatul final al explorărilor începute de poeţii racordaţi la spiritul timpului. Suprerealismul era, pentru Apollinaire, un obiectiv îndepărtat, un ideal, la care, în fond, nu se ajunge niciodată, care constituie o limită absolută. Aşa cum a fost poezia pură pentru Valéry. Modelul suprerealismului se găseşte, pentru Apollinaire, în... Antichitatea grecească.

Asupra eseului lui Apollinaire din 1918, fundamental pentru înțelegerea întregii poezii moderne, voi reveni. L-am pomenit aici pentru a pune în evidență cât de mult au deturnat suprarealiștii sensul cuvântului inventat de Apollinaire. La fel cum abatele Brémond a identificat rapid poezia pură cu poezia religioasă²⁴, Breton și mișcarea condusă cu mîna de fier de el au identificat suprarealismul lui Apollinaire expresia unei lumi „interioare”, lumea subconștientului freudian.

Pentru Breton, tot ceea ce trăim este dominat de convențional și de artificial, deci falsificat; doar ceea ce se află în subconștient rămîne pur, are valoare „absolută”. Această *infrarealitate* (care, cu cîteva excepții, nu numai că nu a fost explorată, dar a fost ignorată, disprețuită, refutată pînă la suprarealiști) ar fi adevărata *suprarealitate*. Nu există realitate decît în noi, iar aceasta, fiind una de dincolo de eul conștient, e, doar ea, *comună tuturor oamenilor*, e *suprareală*.

Poetica suprarealistă rezolvă, deplasînd totul la nivelul subconștientului, atît criza limbajului (limbajului convențional, rod al contractului social, i se opune dicteul automat, scriitura subconștientului, total neconvențională și, întrucît exprimă ce au în comun toți oamenii, motivată; limbajul e motivat prin negarea semnificativului în favoarea unui semnificat, unul ce ține exclusiv de domeniul psihicului, mai precis al subconștientului), cît și criza eului (acesta e o convenție, are o funcție deformatoare, e un mod de a suprima libertatea individului, prins în structurile limbii și ale societății, ale rolului, ale măștii, pe care alții le impun) și pe cea a realității (singura realitate autentică e a subconștientului, a visului, a stărilor în care sînt depășite aparențele, în care e depășită dihotomia individ/lume).

E foarte ușor de făcut, astăzi, o critică a suprarealismului. Mișcarea suprarealistă s-a „stins” cumva de la sine, începînd cu deceniul V, deși în arii culturale marginale putem constata prelungirea acesteia, cu realizări cel puțin egale celor din Franța deceniilor III-IV (Vezi grupul suprarealist, și nu numai).²⁵

Mai profitabil mi se pare să subliniem trei caracteristici mai puțin puse în evidență ale suprarealismului, ale exprimării în poezie a eului subconștient: 1) eul subconștient este o reafirmare, printr-o

deplasare de la nivelul fizic la cel psihic, a omului natural, a omului nefalsificat de societate, al empiriștilor englezi și iluminiștilor francezi ai secolului XVIII; 2) eul subconștient, ireductibil, nu are nici un alt sistem de referință în afara sa; e văzut ca „sacru” dar nu trimite la o realitate de dincolo; 3) eul subconștient se afirmă și există împotriva oricărei convenții sociale, împotriva oricărui model cultural.

Caracteristicile mai sus-menționate explică și de ce suprarealiștii, opuși oricăror dogme, au căzut în capcana ideologiei comuniste, s-au pus „în slujba revoluției”. Fundamental anticonvențional, suprarealismul este și antiindividualist. Dacă eul hiperemic poate presupune și existența altor euri similare (sau deosebite), eul subconștient nu e decît Unul (același pentru toți). „Eșecul” suprarealismului își are originea în faptul că, dacă a avut un rol în negarea vechii paradigme poetice, el merge – în fond – împotriva curentului „principal” al poeziei moderne. Negarea tipului cultural semantic, a celui sintactic și a celui asemantico și asintactic nu înseamnă, automat, și afirmarea celui semantic-sintactic.

Suprarealismul a rămas într-un fel de „limb” cultural, devenind unul dintre multele esoterisme exoterice ale lumii moderne. Cel mult, pentru tineri, e o etapă (alături de cea a eului aleatoriu) în eliberarea de convențiile preexistente și în descoperirea universului de explorat pe cont propriu. Osyseeas Elytis: „*Suprarealismul ... (nu pot accepta multe dintre aspectele suprarealismului, ca de exemplu dicteul automat, dogma dicteului automat) ... ne-a stimulat prin marea importanță pe care o dădea simțurilor noastre. Totul era văzut prin prisma simțurilor. Și eu am adus în poezie o metodă de cunoaștere a lumii prin simțuri*”. A afirma că exprimarea eului subconștient se bazează pe simțuri e una din acele false lecturi creatoare care permit depășirea unor blocaje culturale. (E inutil să demonstrăm de ce „scrierea” eului subconștient nu numai că nu presupune recurgera la simțuri, dar și contestă validitatea „informațiilor” obținute prin acestea).

Pentru mine, această absolutizare a eului subconștient e importantă doar în măsura în care neagă un sistem de referință exterior și afirmă noua paradigmă poetică, prin deplasarea atenției

spre interior. Cea mai bună caracterizare a suprarerealismului e făcută de Fernando Pessoa în 1913, într-o scrisoare către Gaspar Simoes „*Freudismul* (suprarerealismul, A.M.) *este un sistem imperfect, restrâns și foarte util... E foarte util pentru că face să se concentreze atenția asupra a trei elemente importante ale vieții sufletului și deci ale interpretării acestuia: 1) subconștientul..., 2) sexualitatea..., 3) ceea ce aș putea numi, în limbajul meu, translația, adică convertirea anumitor elemente psihice (nu doar sexuale) în alte elemente*”.

Explorarea subconștientului permite, așadar, descoperirea unor elemente și a unor mecanisme specifice, care pot sta la baza fabricării unor euri fictive. Eul subconștient e o simplificare, necesară însă, pentru a putea explora noua lume, pentru a putea găsi calea spre supraréalitate nereductivă de care vorbea Apollinaire.

Eul obiectualizat

Poezia eului obiectualizat cunoaște două ipostaze principale: futurismul și constructivismul (cu diversele sale variante). Soluția futurismului la cele trei crize e una de bun simț: o nouă realitate obiectuală impune un nou eu, un alt mod de a trăi în lume: noua realitate are propriile ei valori și propriul ei limbaj. Când T.F. Marinetti afirmă „*Un automobil... e mai frumos decât Victoria de la Samothrace*”, lucrurile sînt cum nu se poate mai clare. Aparent. Și pe moment. Omul modern s-ar identifica cu noua lume, produs al mașinismului, al progresului științific și tehnic.

Individul se exprimă prin această și în această nouă lume, există prin și în ea. O inventează și o creează, inventîndu-se și creîndu-se pe sine. Artificialul triumfă asupra naturalului; lumea modernă este o lume a realizării unei noi umanități. Omul creează realitatea și, astfel, este (se afirmă și se definește). Eul nu e unul impersonal, nici unul subconștient, nici unul aleatoriu, nici unul prezenteizat (care improvizează, cum ar spune Ashberry), ci unul care își construiește lucid, conștient viitorul (construind o nouă lume de obiecte – vezi și poemul *Automobilul* al lui Marinetti).

Ideile centrale ale futurismului și ale constructivismului au devenit componente de bază ale ideologiei dominante (devenită

chiar un modus operandi, o ideologie „populară”) în Occidentul contemporan. Dacă nu mai pot fi sesizate în cultura modernă, e pentru că, din multe puncte de vedere, ideile futuristilor, constructivistilor etc. sînt, azi, locuri comune ale gândirii majorității contemporanilor noștri. Ceea ce părea „poetic” și „revoluționar” la 1909 sau 1921 este astăzi monedă curentă. Poezia din ultimii 40-50 de ani se realizează, luptă împotriva reducerii individului la obiecte, pe care o realizează, implicit sau explicit, societatea de consum. (Nu sînt negate obiectele lumii moderne, nici specificul acesteia, numai această reducere, prezentată de obicei ca fiind obiectivă, necesară, practică etc.). Dar, la începutul secolului XX, futurismul, obiectivismul, integralismul etc. veneau să afirme, să impună în modelul cultural dominant ceea ce trăiau oamenii (sau începeau să trăiască), dar nu vedeau că trăiesc.

Valoarea poeziei eului obiectualizat, ca și în cazul celei a eului aleatoriu sau a eului subconștient, e aproape nulă, dacă e aplicată cu rigoare „dogma” în cauză. Dar, la fel cum poeziei eului aleatoriu îi corespunde o poezie a eului prezenteizat, poeziei eului obiectualizat îi corespunde, începînd cu deceniul IV al secolului XX, o poezie (și o proză) în care se realizează o explorare autentică a noii lumi a obiectelor, pornindu-se de la premisa că ele ne aparțin (din moment ce noi le-am fabricat), dar noi nu le cunoaștem. Și că, pentru a putea ajunge să ne cunoaștem, trebuie să începem prin a cunoaște cu adevărat obiectele în mijlocul cărora trăim. Apar un Francis Ponge, cu al său *De partea lucrurilor*, sau (în proză) un Georges Perec cu *Lucrurile sale*.

Eul din poezia lui Ponge nu e reductibil la obiecte: omul e de partea obiectelor, e cu ele, dar nu se definește pe sine prin obiecte sau ca și cum ar fi unul dintre obiecte. Poezia sa introduce o subtilă relație între poezie (și limbaj), care e „făcătura”, poezia, pe de o parte, și obiecte, ele însele „făcături”, pe de altă parte, și individul – meseriaș, care e poetul. Eul se definește, acum, nu atît prin obiectele pe care le face, cît prin cele pe care le alege și le re-face în poezie.

Eul obiectualizat este o formă reductivă, simplificatoare a eului proiectat al lui Walt Whitman. Deosebirea pare greu de făcut, dar, în timp ce Whitman se identifică cu tot ce este, a fost și va fi,

„adevăratul” futurist se identifică doar cu Progresul, cu Noua Lume a obiectelor create de om. Aici putem explica și de ce Maiakovski, poet al eului proiectat, a fost dintru început împotriva lui Marinetti și a futurismului italian, ca și a constructiviștilor ruși: aceste curente erau limitative, subordonau poezia tehnicii și științei, la fel cum surparealiștii subordonau poezia psihanalizei. Având, aparent, același „limbaj de lemn” (ideologizat), Maiakovski și oponenții săi spuneau lucruri cu totul diferite.

Futuriștii italieni afirmău „*Un automobil de curse cu caroseria lui împodobită cu țevi groase, asemănătoare unor șerpi cu respirație explozivă. ... un automobil urlând, care pare că gonește pe mitralii, e mai frumos decât «Victoria de la Samothrace»... Noi vrem să glorificăm omul ce ține volanul*”, ... „*Să redăm și să glorificăm viața contemporană, neconținut și tumultuos transformată de către știința victorioasă...*” (Deși, sau tocmai pentru că, anterior declaraseră „*Să disprețuim profund orice formă de imitație*”). Diversele curente constructiviste din Rusia proclamau: „*Noi afirmăm că geniul epocii noastre trebuie să fie: pantaloni, jachete, pantofi, tramvai, autobuz, aeroplan, nave uimitoare*” ... sau: „*Cu firul de plumb în mână, cu ochii infailibili ca niște stăpînituri, cu un spirit exact ca un compas, noi edificăm opera așa cum universul și-o clădește pe-a sa, așa cum inginerul construiește podurile, cum matematicianul elaborează formulele orbitelor, «Jos arta, trăiască tehnica» ... «Sînt ucise pînă și ultimele rămășițe ale gîndirii umane, legînd-o de artă» ... «Arta colectivă a prezentului e viață constructivă»*”.

Maiakovski, care acceptă ideea de „comandă socială” pentru poezie, înțelege prin această comandă socială: „*existența în societate a unei probleme a cărei rezolvare nu este de conceput decât printr-o operă poetică*”.

Pînă la urmă, poetica eului obiectualizat ajunge la o negare a funcției exploratorii a poeziei, în ultimă instanță, a rostului poeziei. Dacă, la început, poetica eului obiectualizat a fost o modalitate de a nega modele culturale premoderne, ea a devenit, o dată cu impunerea tipului cultural semantico-sintactic, insuficientă, reductivă. Folosită în mod ironic, sau ca pretext pentru explorarea noii lumi, ea permite realizarea unei poezii de calitate. Altminteri,

orice reclamă în versuri a unui detergent sau, vorba constructiviștilor, a unor „*pantaloni, jachete, pantofi*” poate fi citită drept o poezie a eului obiectualizat.

Eul empiric

Iată cum explica George Oppen titlul volumului său din 1934, *Discrete Series*: „*E o sintagmă luată din matematică. O serie pur matematică ar fi una în care fiecare element este derivat din precedentul printr-o regulă. O serie «întreruptă» este o serie de elemente în care fiecare dintre ele derivă dintr-o experiență empirică, în care fiecare este adevărată din punct de vedere empiric. Și aceasta este cauza caracterului fragmentar al acestor poeme. Am încercat să construiesc un sens pe baza unor notații empirice, a unor notații imagiste*”.

Dacă eul obiectualizat derivă din eul proiectat, eul empiric, paradoxal, e o variantă a eului impersonal. În cazul eului empiric, subiectivitatea poetului nu intervine nici în înregistrarea datelor, nici în construirea poemului. Dar nu avem de-a face cu „dispariția elocutorie a poetului”, care „cedează inițiativa cuvintelor”, cu o totală retragere a sa din actul poetic, chiar dacă fantasmale sale, prejudecățile sale sînt date deoparte.

Înregistrarea e cît se poate de obiectivă, dar sensul nu se naște de la sine, pe baza tensiunilor între cuvinte, ci e reconstituit, construit de către eul empiric. E un eu de tip asemantico și asintactic, în momentul înregistrării, dar care – apoi – încearcă să „fabrice” un model, un sens. Realitatea există, e punctul de pornire, dar nu are nici un sens „ascuns”. Nu are centru, e o realitate desacralizată. Poetul, după ce o „înregistrează”, cît mai fidel, cu simțurile, încearcă să-i dea o coerență, un sens. Cel care „centrează” poemul (realitatea refăcută în text) este individul, eul. Un eu empiric, care nu se poate baza decît pe ceea ce simte aici și acum, ca și pe capacitatea sa înăscută, de a corela informațiile (corecte – acesta e unul dintre aspectele fundamentale ale travaliului poetic, poetul trebuie să rămînă un simplu „*manometru și voltmetru*”) pe care i le oferă simțurile și de a construi o semnificație, un sens. Un sens care nu e de tip rațional (raționalizabil), nu e reductibil la

logica științifică, chiar cea mai sofisticată. Un poem e mai complicat, mai „substanțial”, deși e discontinuu (de fapt, tocmai fiindcă e discontinuu, lumea însăși fiind discontinuă, iar receptarea și înțelegerea ei asemenea), decât orice teoremă.

Eul empiric explorează o realitate care există în afară (care nu e o iluzie), fără a deforma receptarea – deformare care ar afecta și nivelul limbajului (premise e că limbajul exprimă corect, „neutru”, realitatea, dacă nu apare o bruiere exterioară). Eul empiric se afirmă, se manifestă, există prin explorarea realității, dar fără a o influența în vreun fel. Acesta e crezul atît al lui W.C. Williams (care afirmă „*Nu există Idei/ decât în lucruri*” și „*Nu fac decât să surprind un lucru în culorile și formele lui naturale*”), cît și al lui Oppen, al lui Zukovski sau al imagiștilor. Eul empiric e o afirmare a individului și a importanței acestuia, prin valorizarea tocmai a obiectivității lui.

Eul individualizat

Revoluția poetică modernă presupune nu doar „rezolvarea” provocărilor despre care am vorbit deja, ci și a unei provocări care le include pe toate celelalte, subordonându-le: apariția Individului. A omului care nu mai poate fi redus nici la ceilalți, nici la un model „natural”, nici la o funcție socială sau simbolică.

Aici, pe acest teren, poezia a sosit relativ târziu. Ezra Pound observă, în *Cum să citești* și *O retrospectivă*, că, aproximativ după 1750, poezia a încetat să mai joace un rol central în literatură, locul ei fiind luat de către proză. Mijlocul secolului XVIII e un moment de cotitură, cu semne clare de schimbare radicală la toate nivelurile: de la relațiile economice și politice, pînă la mentalitățile și modul de a trăi, la imaginarul individual și colectiv. E suficient să reamintesc că, pentru Fernand Braudel, timpul lung al lumii europene, care începuse cam în jurul anului 1000, se sfîrșește în chiar secolul XVIII. Atunci se naște lumea modernă: mai întii punctual, apoi – pe măsură ce procesele se adîncesc și se accelerează – noua lume tinde să se generalizeze, se mondializează.

Modernitatea aduce în prim plan ceva cu totul nou: **individul** (sau „epistema Oui” cum i-ar spune Foucault). Care individ nu se

mai definește prin apartenența la un clan, la un popor, la o familie, castă sau categorie socială, ci caută să se afirme prin transgresarea acestora. Un individ care are, pentru prima oară (?!), o „viață interioară”, un „suflet”. Proza sentimentală e primul și cel mai semnificativ semnal. Poezia secolului XVIII, din perioada 1650–1750, se află în siajul prozei și sună îngrozitor de artificial. E ceea ce observa Stendhal, la începutul secolului XIX, atunci cînd proza progresase deja dincolo de sentimentalismul secolului XVIII: „*Poezia, cu comparațiile ei prestabilite și mitologia sa în care poetul nu mai crede, cu demnitatea sa stil Ludovic al XIV-lea și cu tot repertoriul său de ornamente, numite poetice, e mult sub nivelul prozei cînd e vorba să dea o imagine clară a mișcărilor sufletului; or, în acest gen, nu poți emoționa decât prin claritate*”.

Ezra Pound nu poate să nu constate superioritatea prozei asupra poeziei între 1750 și 1900 (cu două-trei excepții), în ceea ce el numește „*precizia psihologică*”.

Acesta să fie sensul evoluției poeziei moderne, redobîndirea superiorității asupra prozei în precizia psihologică? Aș înclina să cred că da (împotriva unor munți de docte tratate, care fac din poezie o metafizică, un fel de religie, ceva de dincolo de realitate). Dacă înțelegem prin precizie psihologică nu atît capacitatea de a descrie, de a povesti stări sufletești, cît capacitatea de a crea euri fictive, suficient de subtile, de clare și de complexe încît cititorul să și le asume.

Poezia modernă, o dată intrată în faza de paradigmă poetică dominantă, încearcă să propună euri cît mai apropiate de ceea ce este (sau ar trebui să fie, dacă ar avea modelul!!!) individul în lumea modernă. Toți marii poeți din ultimii 50 - 60 de ani (de la Cesare Pavese la Hans Magnus Enzensberger, de la Lowell sau Berryman, la Peter Handke sau Ted Berrigan) asta au aproximat, au propus: **eul individualizat**.

Pentru a argumenta în favoarea acestei înțelegeri a evoluției și demersurilor poeziei moderne, să ne întoarcem la teza lui Pound despre cele 3 epoci în care a fost (re)inventată poezia. Care au fost modelele umane în Grecia antică, în Provența trubadurilor (și apoi în restul Europei, pînă la sfîrșitul Renașterii)?

În Grecia antică: **Eroul**, eroul politic, eroul militar, eroul sportiv,

care făptuia lucruri ce aduceau „faimă și folos“ Cetății.

Pentru trubaduri: **Îndrăgostitul**. Îndrăgostitul, explică Denis de Rougemont, trăia pe cont propriu (și aici e originalitatea sensibilității și poeziei trubadurești) o experiență inițiativă. Prin dragoste, el realiza, fără ca nimeni să știe, cu excepția celei iubite, uneori, o „profană“, dar nu mai puțin profundă și semnificativă, „imitatio Christi“. Modelul trubaduresc se împlinește, genial și „didactic“ în același timp, în *Divina Comedie* a lui Dante. Misticul profan, Îndrăgostitul e modelul Europei Occidentale, al omului din respectivul spațiu cultural, timp de sute de ani. Poezia trubadurilor vine să „secularizeze“ modelul care a dominat Occidentul încă de la începuturile creștinismului: Iisus Hristos. Atîta doar că, pînă la trubaduri, acest model nu putea fi unul care să pară „accesibil“ celui care trăia și în lumea cea mare (fervoarea mistică a Evului Mediu ne apare ca ireală, dar ea se datora existenței doar a modelului nesecularizat).

Care e personajul central al lumii moderne, cel pe care-l propune cultura asemantivă și asintactică, apoi cea semantico-sintactică? Evident, **Individul, Particularul**. Care e ireductibil la orice din afara sa, care e diferit de ceilalți și de lume. Care – din această cauză – are un „interior“ (i s-a spus suflet – dar *nu e vorba de un avatar al sufletului creștin*, pentru că, în principiu, *nu există decît un singur suflet creștin*, prezent concomitent în și fiind același în toți credincioșii). Care se raportează la tot ce nu e în el, ca la un „exterior“.

Primul gen literar care valorifică individul e o parvenită: proza. De la Daniel Defoe, Swift sau Cervantes (un precursor, cu al său *Don Quijote*, roman al asumării, de către un particular oarecare, a modelului cavaleresc), pînă la Richardson, Sade, Choderlos de Laclos sau Sterne, trecînd prin romanul negru și cel fantastic... și ne-am oprit în pragul secolului XIX, secolul prozei. Explorarea noilor relații cu lumea, a sentimentului, a fantasmelor de tot felul (de la cele sadiene, la cele ale eului și ale tuului din romanele fantastice), explorarea comunicării cu ceilalți, a incongruenței discursului (la Sterne), propunerea de modele, de la Robinson Crusoe, Clarissa sau Pamela; la Lovelace, Gulliver sau Valmont (ca să nu pomenesc, iar, de celebrul Don Quijote)... Pe toate le

realizează proza. Acum, dincolo de „mode și timp“, descoperim că Rimbaud avea, totuși, dreptate: „*Din Grecia antică și pînă la mișcarea romantică – Ev Mediu – există literați, versificatori. De la Ennius la Theroldus, de la Theroldus la Casimir Delavigne, totul este proză ritmată, un joc, o tîmpenie și glorie a nenumărate generații de idioți*“.

Principala inerție căreia i-a căzut victimă poezia – pînă la Baudelaire și Rimbaud, de fapt pînă la cei cîțiva mari romantici, de la Novalis și Blake, la Wordsworth și Coleridge – a fost cea privitoare la „subiectul“ ei, la „eroul“ ei.

Trăsăturile distinctive ale **eului individualizat** sînt: 1) Sistemul de referință e individul. 2) Acest individ nu e unul generic, nici unul de excepție (de tip romantic), ci unul comun, oarecare („*Poezia aceasta e pentru mine și pentru tine și pentru oameni obișnuiți, ca noi*“, e.e. cummings). 3) Acest individ are o psihologie, are trăiri interioare. Acolo se află, de fapt, esențialul. Lumea există în afară, dar nu are sens decît în măsura în care e trăită, re trăită în interior. 4) Realitatea e recunoscută ca fiind „reală“, dar Realitatea nu se rezumă la „exterior“, e infinit mai complexă: informațiile simțurilor sînt completate de amintiri, de fantasmе și asocieri simbolice; cel care „coagulează“ și dă un sens acestei complexități, aparent incoerente, e chiar individul. 5) Individ care se află nu într-o relație neutră sau fixă cu realitatea, ci într-o relație dinamică: realitatea e modificată, interpretată, semantizată de individ, dar acesta, la rîndul lui, e modificat de realitate, nu trăiește dincolo de ea. 6) Existența e o continuă explorare a lumii și efort de semantizare, care efort e, simultan, unul de a te înțelege pe tine însuți, de a-ți găsi un sens (dincolo de eveniment, de întîmplare). 7) Fiindcă acest eu individualizat este, și trebuie să fie dincolo de relația dinamică de care vorbeam, de modificări, o coerență și, mai ales: 8) E un eu ireductibil, unic. 9) **Eul individualizat** e, însă, o „făcătură“, e o ficțiune. Caracteristica lui cea mai semnificativă: rămîne o simplă potențialitate, e incomplet, în expresia sa poetică, fără participarea cititorului, care „îi dă viață“. 10) Eul individualizat nu există decît prin lectură, prin asumarea lui de către un cititor. Care, astfel, „primește“ un eu numai al său, ireductibil. De aceea poezia modernă trebuie citită – revin la

Rimbaud – „în toate sensurile posibile” – fiecare citește diferit, pentru că nimeni nu seamănă cu celălalt – dar și „literal” : prin lectură se instituie, atunci, un singur eu, ireductibil, „literal”.

Poezia eului individualizat va avea o pregnantă dimensiune „psihologică”, dar nu se reduce la aceasta. Fiindcă ceea ce anglo-saxonii numesc *inner space* nu e reductibil la psihologie. Spațiul intim este un loc al existenței depline, al libertății, e ceea ce era „Cetatea” pentru vechii greci: „Pentru greci, Spațiul Intim era sfera în care viața era guvernată de necesitatea supraviețuirii fizice; iar Spațiul Public (Polis-ul) era spațiul libertății, locul unde un om putea să-și exprime personalitatea vizavi de ceilalți. Astăzi înțelesul termenilor de intim și public a fost răsturnat: viața publică este, în mod necesar, o viață impersonală, viața în care omul își îndeplinește funcția socială dată și tocmai viața intimă este cea în care omul este liber să fie el însuși” (W.H. Auden). Eul este un spațiu care poate fi al nimănui, al dezordinii și lipsei de sens, dar care poate deveni, după ce a fost culturalizat (prin poezie, dar nu numai), un spațiu al sensului, al armoniei.

Eul individualizat se opune lumii moderne în ceea ce are ea „nociv”, insuportabil. Lumea exterioară e „dezordonată”, spațiul ordinii e interior, creat în și prin poezie. Poezia, în cultura semantico-sintactică, are tocmai acest rol: de a echilibra, de a armoniza, de a da un sens interiorului, într-o lume în care trebuie acceptată relativitatea aproape absolută. Ceea ce, patetic, Allen Ginsberg, numește „dezordine”: „Nu cred că o imitație violentă a ororilor epocii noastre are vreo legătură cu poezia. Ororile există oricum, ne sînt date. Dezordinea e ceva obișnuit. Oamenii tind să fie tot mai diferiți – fiecare se închide tot mai tare în sine. Îmi doresc poeme care să conțină o armonie interioară, într-un contrast izbitor cu haosul în care trăiesc ei. Dacă poezia are o funcție socială, este aceea de «a-i trezi pe cei care dorm» cu alte mijloace decît cele șocante”. Această armonie interioară este rezultatul unui travaliu subtil. Poezia nu poate să nege modul de existență pe care-l generează lumea modernă, nici să-l „exprime” pur și simplu (cu mijloace „șocante” de tip futurist, de exemplu). Poate, însă, să-i ofere individului un model, unul accesibil, care-i dă sens; îi oferă armonie interioară. Atomizarea socială e

inevitabilă, în (post)modernitate, ea duce la entropie, la haos, dacă nu e contracarată de efortul culturalizator al poeziei, care propune individului un eu. Care este al său, numai al său, dar e și compatibil cu ceilalți (poezia modernă presupune, repet, o lectură „literală și în toate sensurile posibile”).

Dacă am fi dogmatici, am spune: poezia eului individualizat, a omului modern ajuns la un relativ echilibru, *exclude* nu doar celelalte tipuri de poezie modernă, ci și – în primul rînd – toată poezia premodernă. În principiu e corect. Dar... T.S. Eliot explica deja, la începutul secolului, că orice creație nouă, nu doar e influențată de tradiție, ci și modifică, la rîndul ei, tradiția. Între altele, prin resemantizarea acesteia, prin relectura textelor acesteia pe baza modelului dominant în poezia (literatura) contemporană. Ceea ce pentru vechii Greci, pentru vechii egipteni sau evrei, pentru sumerieni, dar și pentru provensali, renașcențiști, chiar romantici, era eu generic, tipologic, pentru noi este un eu individualizat, personalizat. Ceea ce era, acolo, unic model, pentru noi este **un model, unul dintre modele**.

Asta explică cum și cît din poezia trecutului mai e receptată ca poezie vie, dar și de ce, pentru un om dintr-o cultură semantică sau sintactică, poezia eului individualizat e pur haos, e aberație (asta în cel mai bun caz; de obicei se afirmă că o astfel de poezie „nu se există”, nu e poezie – corect, din perspectiva unei culturi în al cărei cod nu există un eu individualizat).

Poezia eului individualizat, deși apare încă la Rimbaud (în *Iluminări* și *Un anotimp în infern*) sau la Apollinaire (în *Zonă*, mai ales), nu se impune realmente decît după cel de-al doilea război mondial. În Germania, avem poezia a ceea ce s-a numit *Neue Privatheit* (numele însuși spune totul), în Italia avem poezia lui Pavese și surprinzătoare „evoluție” a lui Montale, de la *Oase de sepie la Caiet pe patru ani*. În România primele semne ale eului individualizat le găsim în poeziile din perioada '45-'47 ale lui Tonegaru și Geo Dumitrescu (acesta din urmă „învoluînd”, cel puțin din perspectiva noastră, în deceniile VII și VIII, spre o poezie a eului proiectat, dacă nu chiar spre una premodernă).

Dar America e „noua lume” a poeziei postbelice. Acolo s-a manifestat cel mai bine ceea ce Lovinescu numea spiritul veacului.

Poezia americană postbelică este nu numai cea mai vie, mai bogată și mai dinamică, dar și cea mai „avansată”. Dacă la începutul secolului, pentru a „învăța” și a se realiza, Pound și Eliot au venit în Europa (au fost – clar – discipolii poeziei europene, ai celei franceze în primul rând; dar nu numai ei: W.C. Williams, Cummings sau Wallace Stevens, care au rămas sau s-au reîntors în America, s-au „școlit” tot în Franța, Stevens ajungând chiar să afirme: „Engleza și franceza sînt aceeași limbă”), după cel de-al II-lea război mondial „centrul” s-a mutat peste Ocean.

Poezia biografică – de fapt a eului individualizat – a lui Lowell și Berryman, poezia *beat* (poezie a eului individualizat, cu nostalgia „proiectării” whitmaniene), poezia școlii de la Black Mountain (poezie a eului corporalizat, o variantă de tranziție între poezia eului empiric și cea a eului individualizat), poezia primei și celei de-a doua Școli de la New-York, o radicalizare a poeziei eului individualizat (cu Frank O'Hara, Ashberry, K. Koch, Ted Berrigan), poezia lui Robert Bly și a lui Tomas Stafford, a Sylviei Plath sau Anne Sexton, e poezia care domină ultimele trei-patru decenii.

Toată poezia americană postbelică are drept reper eul individualizat. Modalitățile de explorare și experimentare diferă, diferă accentele, diferă talentul și temperamentul celor care scriu, dar sistemul de referință este același. Nu mai avem de-a face cu răsturnări spectaculoase, cu polemici violente. *Personismul: Un Manifest* al lui Frank O'Hara, deși contestă unele dintre postulatele, dar mai ales stilul „științific”, cu „reguli” și „metode”, din manifestul *Versul proiectiv* al lui Charles Olson, o face detașat, cu umor, cu simpatie aș spune chiar. Sintem într-o fază de normalitate: paradigma poeziei moderne s-a impus. În centrul demersurilor ei – **individul**.

Culturalizarea eului

Criza eului e determinată nu numai de faptul că, în cultura semantico-sintactică, nu mai există nimic „sigur”: nu există un sistem de referință exterior (lumea fiind desacralizată e și descentrată); nu putem stabili exact granița dintre interior și

exterior, graniță absolut necesară, fiindcă interiorul se opune exteriorului (spre deosebire de culturile semantice, sintactice, sau chiar asemantice și asintactice); limbajul se devalorizează din lipsa de motivare a semnului lingvistic; ceea ce numim realitate „exterioară” și realitate „interioară” sînt de neînțeles și în continuă schimbare. Ci și de inexistența unor „modele”, a unor „simulări” care să dea un sens, să culturalizeze această nouă lume.

Eurile premoderne au fost „inventate” pentru o altă lume, o lume extrem de deosebită de cea în care trăim. La limită, putem să ne cramponăm de respectivele euri, dar asta va naște schizofrenie culturală (deci dezordine interioară) sau ne va marginaliza. Ne va împinge să deformăm lumea modernă, pentru a o face să semene cu lumile premoderne. Demențele individuale și colective, cărora le-au căzut victimă zeci de milioane de oameni în ultimul secol, din cauza cărora au suferit sute de milioane, dacă nu miliarde, au drept sursă și inexistența (pentru fiecare din noi și pentru conducători – dar ei, în epoca modernă, nu se mai „nasc”, ci sînt „făcuți” de masse) a unui eu (adică a unei ficțiuni culturale a eului) potrivit cu lumea modernă.

Nu întîmplător cei mai importanți poeți ai modernității au repetat că poezia e fundamentală, că trebuie să aibă un loc central în cultură, în societate. Asta nu înseamnă un loc la tribună sau pe podiumul de premiere, nici la lansarea modei de primăvară la Paris, ci în centrul felului în care structurăm lumea, o înțelegem. Nu e vorba de grandomanie, ci de faptul că poezia trebuie să-și asume o muncă ruinătoare, dar necesară, vitală.

„Suferințele sînt imense, dar trebuie să fii puternic, să te fi născut poet. Nu sînt eu vinovat de asta. E greșit să spui: gîndesc. Ar trebui să se spună: sînt gîndit”. Poetul trebuie să exploreze... „cantitatea de necunoscut ce se trezește în vremea lui în sufletul universal”. Cel care vrea să fie poet „trebuie să înceapă prin a se cunoaște pe sine însuși, în întregime. Își cercetează sufletul, îl inspectează, îl probează, învață să-l cunoască. Din clipa în care l-a cunoscut, trebuie să îl *cultive*” (în sensul să-l culturalizeze, A.M.). ... Această explorare e eului trece, obligatoriu, și printr-o frază experimentală, în care se realizează „dereglarea – deliberată – a tuturor simțurilor/sensurilor”. Ea presupune nu numai un efort

individual, ci și o muncă în colectiv: „să crape în saltul lui spre lucrurile nebănuite și nenumărate: vor veni alți muncitori teribili; vor începe de acolo de unde celălalt s-a prăbușit”.

În centrul demersului de cunoaștere a noii lumi e necesitatea regăsirii sau inventării unui eu adevărat, a eului modern. În scrisoarea sa către Paul Demeny din 15 mai 1871, Rimbaud aduce în discuție alte două subiecte care par surprinzătoare (dacă avem o înțelegere deformată a specificului și mizelor poeziei moderne), dar se leagă perfect de dimensiunea exploratorie a poeziei moderne, poezie care trebuie să rezolve concomitent criza limbajului, a realității, a eului.

Pe de o parte, exemplul Greciei antice, felul în care se defineau eul în ea, și, pe de altă parte, falsa înțelegere a eului, perpetuată mai târziu din generație în generație, transformând poezia într-o simplă „idioție”. Citez, din nou, în extenso: „Dacă bătrînii imbecili n-ar fi găsit mereu numai falsa semnificație a eului, noi n-am fi fost în situația de a da deoparte aceste milioane de schelete, care, de un timp nesfîrșit încoace, au acumulat produsele inteligenței lor oarbe, proclamîndu-se autori!”

În Grecia, am spus-o, versuri și lire, ritmuri: Acțiune. Apoi, muzica și rimele sînt jocuri, degradări. Studiul acestui trecut îi farmecă pe curioși: cîțiva se distrează să reînnoiască aceste antichități – treaba lor... Funcționari, scriitori. Autor, creator, poet, acest fel de om n-a existat niciodată” (apoi urmează frazele, din care am citat deja, despre cum devii poet).

Să rezumăm: pentru Rimbaud, a fi poet înseamnă, în primul rînd să ai o corectă înțelegere a eului. Dar aceasta e rodul unei explorări (despre care va vorbi în continuare, cînd îl caracterizează pe poet). Apoi: poezia antică greacă e altceva decît poezia modernă. Ea e „Acțiune”, ceva care se realizează în exterior, în timp ce poezia modernă e o „acțiune” în interior, o explorare de sine. Poetul modern e diferit de poezii care l-au precedat, pentru că el face o muncă diferită. Deși – în absolut – e vorba de același lucru: „a descoperi cantitatea de necunoscut ce se trezește, în timpul său, în sufletul universal”.

Demonstrația lui Rimbaud – pe care eu doar am reluat-o, dîndu-i o dimensiune discursivă specifică – mi se pare impecabilă.

Ea continuă, arătînd care este, care trebuie să fie locul poetului în cetate, care este relația dintre explorarea poetică și noua lume. „Reiau: Deci, poetul e cu adevărat cel care fură focul. El are în sarcina sa umanitatea, chiar și animalele; el va trebui să facă să fie simțite, palpate, ascultate invențiile sale. Dacă ceea ce scoate el (din explorarea eului, A.M.) la lumină e acolo are formă, el se va exprima într-o formă, dacă e ceva inform, el va exprima ceva inform. Să găsești o limbă; – În rest, orice cuvînt fiind ideeă, va veni timpul unui limbaj universal... Această hîrtuială va fi de la un suflet pentru alt suflet, rezumînd totul, parfumuri, sunete, culori, gîndire agășindu-se de altă gîndire și trăgînd. Poetul va defini cantitatea de necunoscut care se trezește, în timpul său, în sufletul universal: el va da mai mult decît formula sa a gîndirii, decît notația apropierei sale de Progres! Enormitate devenind normă absorbită de toți, el va fi într-adevăr un **amplificator al Progresului**. Acest viitor se va materializa... În fond, va fi ceva similar cu Poezia greacă. Arta eternă are funcțiile sale, la fel cum poezii sînt cetățeni. Poezia nu va mai rima acțiunea, ea va fi **înaintea acesteia**... Așteptînd, să cerem poetului ceva nou – idei și forme”.

Deosebirea dintre poezia modernă și poezia greacă e că poezia modernă nu va mai fi „imitație ritmică a Acțiunii”, ci, explorînd **spațiul interior**, modelînd felul în care omul se raportează la lume, dar și felul în care comunică cu ceilalți, poezia va structura, va genera acțiunea, **va fi înaintea acesteia**. Criza eului are, dîncolo de cauzele deja analizate, și o altă, pe care Rimbaud o vizează implicit. Pentru a înțelege pînă la capăt ce spune Rimbaud, să revenim la deja-citatul text al lui W.H. Auden **Poetul și cetatea**: „Pierderea credinței într-un unic tipar al naturii umane, care avea întotdeauna nevoie de aceeași lume făurită de om pentru a se simți în largul său... Tehnologia, cu a sa schimbare tot mai accelerată a modului de viață al omului, a făcut imposibil ca noi să ne imaginăm cum va fi viața fie și numai peste 20 de ani”. E limpede, acum, de ce poezia nu mai trebuie să ritmeze acțiunea, ci să fie înaintea acesteia; altminteri, omul ar fi „pregătit” de poezie să trăiască într-o lume deja depășită de realitate, realitate care va fi la fel de stresantă prin incomprehensibilitatea ei în continuare. Și așa mai departe...

Lumea modernă, deși centrată pe individ, pare a deveni tot mai inumană. O lume în care omul se simte tot mai inutil, mai golit de sens. Redus la a fi, el însuși, un simplu obiect (entuziasmul futurist vizavi de lumea modernă, de tehnologia acesteia, conținea și o bună doză de exorcism). La fel de inutil (de lipsit de sens, de „suflet”) ca toate obiectele pe care el însuși le-a fabricat. Voi cita de data aceasta dintr-un eseu al lui Pessoa, *Erostratus*, nu doar pentru că surprindea paradoxurile lumii moderne, ci și pentru că literatura și muzica sînt văzute ca unicele „soluții”. Literatura, poezia – pentru că, în fond, despre ea este vorba, (pentru Pessoa proza care realmente merită să fie citită e poezie) – e, ca și la Rimbaud, superioară tuturor artelor, pentru că ea permite să se facă o lectură „literal și în toate sensurile posibile în același timp”. Iată demonstrația lui Pessoa: „Dacă ezităm să-l compătimim pe cel care se droghează cu cocaină, de ce l-am compătimi pe drogatul încă mai stupid, care preferă să se drogheze cu viteză decît cu cocaină? În timpul Renașterii viața era mai intensă și mai plină de fervoare sănătoasă decît în timpul nostru. Sir Philip Sidney a fost ambasador la șaisprezece ani...”

Încetineala cu care trăim e atît de mare, încît nu ne considerăm bătrîni la patruzeci de ani. Viteza vehiculelor de tot felul a răpit viteza din sufletele noastre. Trăim foarte lent și de aceea ne plictisim atît de ușor... Nu muncim destul și pretindem că muncim prea mult. Ne deplasăm foarte repede dintr-un loc unde nu se face nimic, în alt loc unde nu e nimic de făcut, și numim viteză precipitarea febricitată a vieții moderne. Nu-i vorba de febra grabei, ci graba febrei.

Viața modernă e un loisir agitat, o reducere a mișcăriiordonate la agitație.

Lipsa de probitate profesională și de eficacitate profesională sînt poate caracteristicile distinctive ale epocii noastre. Vechiul artizan trebuia să execute o anumită muncă; muncitorul de astăzi trebuie să facă să muncească o mașină. El e un simplu vâtaf de sclavi metalici; devine el însuși la fel de grosier ca un vâtaf de sclavi, dar mai puțin interesant decît acesta, pentru că nici măcar nu mai poate fi un tiran.

La fel cum vâtaful de sclavi devine sclavul modului de a se purta

al sclavilor și dobîndește deci un suflet de sclav, atîta doar că e un sclav mai norocos decît ceilalți, cel care manevrează o mașinărie devine un simplu levier biotic atașat la motorul său. Participarea la producția de masă poate lăsa omului șansa să fie o ființă umană demnă; această participare este atît de înjositoare, încît omul nu e realmente afectat de ea. Dar participarea la producția de masă nu-i lasă omului șansa de a fi și un lucrător demn.

Eficacitatea e mai puțin complexă astăzi. Ineficacitatea poate să treacă, în consecință, mai ușor drept eficacitate și să fie, pînă la urmă, eficace. Singurele arte și meserii în care vedem un efort spre perfecțiune sînt cele unde realizarea nu e legată de ceea ce noi numeam artă și meserie – sînt sporturile și jocurile, care erau văzute altădată nu ca activități în care șteai spre un scop, ci ca activități în care te recreai după un efort... Manifestarea exuberantă a unui copil n-are nici o asemănare cu manifestarea exuberantă a nebuniei maniace în plină criză.

Noi nu admirăm frumusețea. Noi admirăm doar ceea ce o trădează și o traduce. Pe orice stradă vezi fete nu mai puțin frumoase ca femeile-imagine ale cinematografului. Oricare birou scoate din el, la ora prînzului, tineri la fel de frumoși ca bărbații-carcasă ai cinematografului. La fel de proști ca o Mary Pickford sau un Rudolf Valentino... Ei sînt sub nivelul disprețului... Pictura se va prăbuși. Fotografia a privat-o de multe dintre atuurile sale. Futilitatea prostiei a privat-o de restul. Ce a mai rămas, a fost stricat de colecționarii americani. O pictură „mare” înseamnă ceva ce un american bogat vrea să cumpere fiindcă și alții ar dori să cumpere dacă ar putea... Plimbarea printr-un muzeu devine nu un mod de a-ți îmbogăți cultura, ci un imbold în a-l invidia pe celălalt, ca atunci cînd privești, ridicat în vîrfurile picioarelor, automobilul unui om bogat...

Singure, muzica și literatura mai rămîn.

Literatura este mijlocul intelectual de a te dispensa de toate celelalte arte. Un poem, care e un tablou muzical de idei, ne face liberi, înțelegîndu-l, să vedem ceea ce vrem să vedem și să auzim ceea ce vrem să auzim. Toate statuile și tablourile, toate cîntecele și simfoniile sînt tiranice în comparație cu un poem. Într-un poem, noi trebuie să înțelegem ce vrea poetul, dar sîntem liberi să simțim

ceea ce ne place".

Criza eului este, în primul rând, una a lipsei eului, mai precis a ceea ce ne tot place să numim „viață interioară”. Omul modern, pus în situația de a fi sistem de referință, descoperă că în el însuși nu se găsește „nimic” (dacă nu o agitație febrilă, un haos, cum spune Pessoa). Nu e vorba de o transcendență goală, ci de un eu „gol” care, astfel, privează limbajul de motivație și face realitatea nereală. Poezia modernă propune omului modern euri, care pot fi adoptate succesiv. De aceea, eurile poeziei moderne, începând cu cel multiplu și terminând cu cel individualizat, nu se exclud unele pe altele (se concurează, e adevărat, dar cititorul, omul modern, aflat într-o cultură semantico-sintactică, nu e obligat să aleagă doar o variantă), cum nu exclud nici eurile propuse de poezia premodernă.

Specificul poeziei moderne (și al celei premoderne care mai poate fi citită ca o poezie modernă, și aici se disting marii poeți, cei vii, de cei care rămân pentru antologii și manuale, „milioanele de schelete” cum îi numea Rimbaud) constă în aceea că eul propus de ea nu e decât un început de eu, e *un eu incomplet*. Cititorul „completează” poemul, îl face să fie viu. Eul din poezia modernă e o eboșă de eu, e cadrul unui eu pe care fiecare și-l reinventează cum vrea, prin lectură: „*noi trebuie să înțelegem ce vrea poetul, dar sîntem liberi să simțim ceea ce ne place*”.

Diferitele euri propuse de poezia modernă nu sînt doar tatonări, în vederea elaborării propunerii celei mai plauzibile, celei mai apropiate de modul de a fi al omului în lumea modernă. Sînt, fiecare în parte, o „soluție”. Integrarea noastră în lumea modernă e diferită de la caz la caz, fiindcă „*deși contemporani... nu trăim cu toții în aceeași epocă*” (Ezra Pound). Dar un lucru e obligatoriu pentru echilibrul individului (post)modern: umplerea „golului”, **culturalizarea eului**.

CRIZA REALITĂȚII

Lumea modernă diferă radical de cea premodernă, începînd cu obiectele pe care le avem în jur, cu felul în care ne raportăm la ele. Pe de o parte, naturalul tinde să fie înlocuit de artificial, pe de altă parte, noua lume a obiectelor – creată de om și pentru om – devine tot mai complicată, așa încît omul renunță să mai încerce să stăpînească toate (sau o parte semnificativă din) zonele realității obiectuale și se specializează. Un țaran, chiar un grec din Antichitate, avea capacitatea de a controla, de a mînuie (chiar de a fabrica, de a repara) aproape toate obiectele din jurul său. Oricum, le putea pricepe rostul și funcționarea. Pentru omul modern o bună parte dintre obiectele lumii sale, deși sînt făcute ca să-i ușureze viața, sînt un fel de Golemi, cărora – la o adică – nici nu el cunoaște „formula”, pe baza căreia să poată fi distrus.

Exact cînd omul devine sistemul de referință, lumea din jur nu numai că îi scapă de sub control, dar se și modifică prea repede pentru a mai putea avea senzația măcar că o va înțelege cîndva. Mai mult, dacă sistemul de referință e omul natural (cu al său corp animal), lumea modernă e una artificială și, la limită, fiecare individ în parte riscă să devină – așa cum arăta Pessoa – el însuși o mașinărie, să capete un statut de obiect și o psihologie de obiect. Sursa agresiunii nu e doar exterioară (o lume a obiectelor, de neînțeles, pe care nu le poți stăpîni), ci și interioară (tu însuți începi să te simți lipsit de sens, obiectualizat și – ca atare și în consecință – perisabil, devalorizat, redus la pura biologie).

Această înstrăinare, datorată aproape exclusiv schimbărilor din mediul obiectual și cultural, e însoțită de modificarea felului în care ne raportăm la lume, a raportului cu propriile simțuri: „*Pierderea credinței în semnificația și realitatea fenomenelor lumii senzoriale. Această pierdere a progresat, începînd cu Luther, care nega orice relație inteligibilă între Credința subiectivă (individuală) și faptele exterioare și cu Descartes, cu doctrina sa a calităților primare și secundare. Pînă la ei, concepția tradițională asupra lumii fenomenale era bazată pe analogii sacre (aveam, adică, un tip cultural semantic, A.M.), ceea ce percepeau simțurile era un semn exterior și vizibil a ceva interior și invizibil, dar amîndouă erau*

considerate a fi reale și semnificative. Știința modernă ne-a distrus credința în ceea ce percepeau, în mod naiv, simțurile noastre – noi nu putem ști niciodată, ni se spune, cum este în realitate universul fizic: sistemul de referință este unul subiectiv, adecvat unui anume scop pe care-l avem în vedere” (W.H. Auden).

Afirmarea omului ca sistem de referință unic, desacralizarea lumii fac îndoielnică însăși semnificația cuvîntului realitate. Dacă fiecare o vede în felul său, realitatea devine o „convenție”, pe care o putem accepta sau nu. Criza realității antrenează, cum am spus deja, o criză a limbajului (care devine arbitrar), dar și una a eului: neputînd defini, preciza ce e în afară, nu poți defini ce e înăuntru. Nu poți stabili o graniță exactă între eu și lume.

Criza realității „distruge concepția tradițională a artei ca *mimesis*, pentru că nu mai există o natură «acolo, în afară», care să poată fi imitată corect sau incorect; singurul sistem de referință față de care un artist poate fi «corect» sînt propriile lui senzații și simțiri subiective” (W.H. Auden). Fără *mimesis*, cu un sistem de referință care se află în el, omul are nevoie de un construct, care nu fusese necesar pînă atunci, de acel „teatru al Ființei” despre care scria Mallarmé, de un punct de plecare în structurarea acestui spațiu interior, la care se raportează și căruia îi comunică simțurile. Are nevoie de un eu. Prin limbaj, se generează eul, care e făcut real prin lectură; el dă ființei existență. „*Gesang ist Dasein*”, spune Rilke. E una dintre soluțiile la criza realității: cea „realistă”, care presupune motivarea absolută, valoarea de realitate a cuvîntului, cel care face lumea (cea interioară, dar și cea exterioară) să existe. Cealaltă direcție, cea „nominalistă”, nu crede în cuvînt, care e un simplu nume, dar crede în lumea obiectuală, în ceea ce transmit simțurile, în ceea ce este. „*No Ideas/ but in things*”. „Nu există idei/ decît în lucruri” a lui W.C. Williams se opune mallarméanului „poezia nu se face cu idei, ci cu cuvinte”. Cum se opune poziției realiste a lui Mallarmé, o altă afirmație de tip nominalist a aceluiași William Carlos Williams: „Nu fac decît să surprind un lucru în culorile și formele lui naturale”. Williams nu practică însă o poezie de tip mimetic, tradițională, ci una a eului empiric, modernă.

O poezie antimimetică, într-un univers desacralizat, trebuie să înceapă prin a construi, sau a oferi structuri pentru a se construi

spațiul interior, eul. Abia după ce se instituie realitatea eului, acesta poate să comunice cu alt eu, poate să structureze la rîndul său, să dea un sens la ceea ce este acolo, în afară. Criza realității nu poate fi rezolvată fără o motivare a limbajului și fără o inventare, instituire a eului.

Cu atît mai mult cu cît această criză a realității are încă o dimensiune, poate cea mai terifiantă: lumea exterioară e perisabilă și ea, nu mai e eternă. Cea mai gravă, în epoca modernă, spune Auden, este „pierderea credinței în eternitatea universului material... fizica, geologia au înlocuit acum acest univers veșnic (din cultura premodernă, A.M.) cu o imagine a naturii ca proces, în care nimic nu mai este cum a fost sau cum va fi. Astăzi, atît creștinii, cît și ateii au o gîndire de tip escatologic”.

Dacă lumea e una lipsită de dimensiunea eternității, șansa oricărei supraviețuiri dispare. Or, arta e antidestin, e negare a morții. Această negare a morții se realizează în poezia modernă nu prin (re)afirmarea eternității lumii exterioare sau prin raportare la aceasta (mimetică sau orfică), ci prin inventarea unei lumi de dincolo de realitate, care este eul. Eul pe care-l propune, îl instituie poezia modernă, indiferent de tipul său, neagă moartea: eul impersonal, prin acest spațiu „absolut”, poemul, „*hazardul învins cuvînt cu cuvînt*” (Mallarmé), prin „*Gesang ist Dasein*” (Rilke); eul multiplu, printr-o evanescență proteiformă, combinată cu eternitatea măștii; eul proiectat, prin anularea spațiului și timpului, a diferenței dintre interior și exterior, dintre trecut și prezent (demonstrația am făcut-o deja la Walt Whitman); eul hiperemic, prin aceea că „*Sein zum Tode*” este un semn pentru ceva de Dincolo; eul aleatoriu, prin „anularea” completă a realității, limbii și eului, a timpului, spațiului și persoanei; eul obiectualizat, prin stăpînirea timpului, în numele construcției, a vitezei (o soluție fragilă, dovadă puținele creații remarcabile ale poeziei eului obiectualizat); eul subconștient, prin anularea realului „exterior” și instituirea drept singură realitate a acestui spațiu fără timp, subconștientul: eul empiric, prin reafirmarea existenței și realității lumii, o lume pe care simțurile o înregistrează (deci există) și mintea o poate re-face în poem (deci are sens) – eul empiric afirmă o imanență de dincolo de timp, care suspendă timpul; eul

individualizat, prin chiar această afirmare a individualității ireductibile (care e corpul, sau clipa trăită de cineva anume, sau ființa care se transformă rămânând aceeași), a valorii absolute a trăirii, a existenței fiecărui om în lume.

Bineînțeles, toate eurile din poezia modernă conțin moartea, vorbesc aproape obsesiv despre ea. Mai ales eul cel mai complex, eul individualizat. Dar pentru a o anula. Mai exact spus, nu atât pentru a o anula, cât pentru a anula lipsa de sens a existenței, ideea unei perisabilități totale.

Criza realității nu este conjuncturală, legată de adaptarea la un nou tip de cultură, la o nouă lume obiectuală și senzorială, ci are o dimensiune ontologică. „Rezolvarea” ei, în și prin poezia modernă, dă măsura valorii și importanței acestei poezii. „Rezolvare” de neconceput fără „rezolvarea” simultană și a crizei eului, și a crizei limbajului. Pentru că toate trei sînt provocate de emergența **individului**, de noua situație în care se găsește omul. Culturalizarea, atât a realității exterioare, cât și a spațiului interior, e imposibilă fără o comunicare între diferiții indivizi care trăiesc în societatea modernă.

Poezia trebuie să fie înaintea acțiunii, pentru că ea se află în centrul limbajului, pentru că ea poate „institui” individul ireductibil (Științele umane „simplifică” omul, îl reduc la o anumită dimensiune a sa). Și îl poate plasa în centrul existenței, al realității. (Din care științele exacte „scot” omul, dar nu pentru că ar fi antiumane, ci pentru că numai eliminînd „accidentalul”, „individualul” pot descoperi noi zone ale realității, noi legi, formule, aparate).

Poezia îi redă omului senzația de realitate, îl face să locuiască într-o lume cu sens. Omul din lumea modernă este obligat să-și construiască **singur** un sens, un centru, un mod de a fi, o dată ce s-a produs desacralizarea (sacru oferind și un sens, și un centru și un model pentru om). Doar în acest fel putem accepta, provizoriu, că poezia vine să ocupe locul religiei; nu să i se substituie, nu să devină ea însăși o religie (o aberație, nu numai teologică, ci și logică, fiindcă ar fi o mișcare împotriva modului de a fi al poeziei moderne). Poezia modernă nu are o dimensiune „luciferică”. Ci una strict „pragmatică”: dacă lumea se relativizează, poezia trebuie să

institui, în om, prin om și pentru om, un sistem de referință.

Poezia modernă realizează nu doar o explorare a acestei noi lumi, o identificare a crizelor modernității, ci și o „rezolvare” (relativă, repet) a acestora.

„NOMINALISM“ ȘI „REALISM“ ÎN POEZIA MODERNĂ

Cei doi termeni trimit la disputa teologică medievală asupra relației dintre cuvânt și obiect, între cuvânt și realitate. Nu-i vom folosi **exact** cu sensul de acolo, de aceea va trebui să-i redefinim. (Întrucât nu fuseseră repuși în discuție, recontextualizați, am folosit, până acum, ghilimelele pentru cei doi termeni).

Nominalismul pornește de la premisa că un cuvânt **nu** este obiectul pe care-l desemnează. Cu alte cuvinte, că un cuvânt nu este motivat, nu există o relație „absolută” între semnificant și semnificat. Cuvântul nu este „real”, dar el poate să vorbească despre o anume realitate: e convențional, dar prin el, cu ajutorul lui se poate realiza o comunicare între oameni. Raporturile între cuvintele unui poem sînt determinate de obiectele, de emoțiile și senzațiile, de realitățile pe care acestea le numesc, de relațiile care există dincolo de cuvinte și înainte de cuvinte. Se acceptă, din start, caracterul convențional al cuvîntului. Cuvîntul în sine nu e important, el e doar un intermediar, și atît. El nu influențează felul în care se reface în poem și prin poem lumea reală. Atenția poezilor se concentrează asupra senzațiilor, a felului în care e percepută lumea, a stărilor sufletești; cuvintele poeziei sînt la fel de „neutre” ca și formulele matematice. Deosebirea dintre o serie matematică și o serie „înteruptă”, un poem, vine din aceea că seria matematică se constituie pe baza unor reguli „interne” ale cîmpului matematicii, în timp ce poemul se constituie pe baza înregistrării unor fapte empirice, pe baza unei logici care ține de lumea reală, dar și pe nevoia umană de a avea o semnificație, o coerență.

Pentru o anumită direcție a poeziei moderne, motivarea fiecărui cuvînt în parte e neimportantă, pentru că poezia trebuie să realizeze, prin cuvinte, ceva „echivalent realității”, ceea ce T.S. Eliot numește un *corelativ obiectiv*. Nu cuvintele în parte sînt motivate, ci poemul, care e constituit din cuvinte, dar e altceva decît cuvintele în sine. Poetul nu stăpînește prin cuvinte și cu ajutorul cuvintelor direct realitatea (cuvintele ele însele nu au „energie proprie”, nu au „materialitate”). Cuvintele sînt simple rele. „Energia” se află fie în poet, fie în realitate. Fie rezultă în

tensiunea dintre poet și lume, dintre individ și lume (eventual, dintre text și lume).

Acest demers poetic e specific poeziei nominaliste, în care nu Cuvîntul e în prim plan, ci eul poetului sau realitatea explorată. E specific poeziei eului proiectat, a eului dedublat, a eului empiric, parțial a eului subconștient, a celui corporalizat, a celui prezenteizat și a celui individualizat. Nu e vorba, cum ar putea părea, de mimesis; nu se copiază realitatea, ci se „fabrică” o nouă realitate, pornindu-se de la obiecte, senzații, emoții etc.

Pentru *realiști*, (de făcut, acum, distincția dintre proza „realistă” și poezia „realistă” - cele două sînt incompatibile, la antipozii), poemul are o existență în sine, una absolută și este sau poate fi un „model” pentru realitate, mai precis spus pentru felul în care receptăm, trăim noi realitatea: „*Opera de artă adevărată se naște din artist într-un mod misterios, enigmatic, mistic. Desprinsă de el, ea capătă o viață autonomă, devine o personalitate distinctă, independentă, animată de un suflu spiritual, dar care duce, în același timp, o viață materială reală - e o ființă. Nu avem de-a face cu o apariție indiferentă și născută prin hazard* (subl. A.M.) *care se manifestă în viața spirituală; dimpotrivă, ca orice ființă, ea posedă propriile forțe active și creatoare. Ea trăiește, acționează și participă la atmosfera spirituală de care a fost vorba mai sus*” (a unei anumite epoci, A.M.). Kandinsky, din al cărui eseu, *Despre spiritual în artă, și în pictură în special*, am citat, explică aproape didactic cum se rezolvă, în epoca modernă, prin creație, criza realității: se instituie o realitate „absolută”, spirituală, care e un model al realității „concrete”. Aceeași idee se găsea deja în textele lui Mallarmé: „*apropiindu-se de organismul depozitar al vieții, Cuvîntul, oferă în vocalele și diftongii lui un fel de carne...* „*versul... negînd cu o singură mișcare suverană hazardul, care rămîne în termenii de plecare, în ciuda artificului alternării sensului și sonorității și care să provoace această surpriză de a nu mai fi sesizat niciodată un asemenea fragment în vorbirea obișnuită, în același timp ca reminiscență (anamneză, A.M.) a obiectului numit, scaldat într-o atmosferă complet nouă...* „*hazardul, o dată învins cuvînt cu cuvînt, albul paginii revine neîndoios, înainte gratuit, acum motivat, pentru a autentifica că nu*

mai există nimic dincolo". Nu există nimic dincolo de poem, de text, de Carte, pentru că „*totul în lume există pentru a ajunge la o Carte (într-o carte)*”, adică totul își găsește realitatea supremă, adevărată, în poezie. Din nou – ca și la Kandinski – ideea anulării hazardului, a operei independente de creator și a poeziei (operei de artă) ca Realitate: „*Cartea, expansiune totală a literiei, trebuie să derive din ea, direct, mobilitate și, prin corespondențe, un spațiu, să instituie un joc, greu de definit, care să confirme ficțiunea*”.

Realitatea din Carte este un model pentru realitatea propriu-zisă afirmă, tranșant, Wallace Stevens: „*Viața este reflectarea literaturii*”. Poziția lui Stevens (și a lui Mallarmé) poate părea extremistă doar celor care nu încearcă să îi înțeleagă pînă la capăt. Pentru că Wallace Stevens, tot în *Adagia*, susține: „*Realitatea este un clișeu, de care scăpăm cu ajutorul metaforei*”. Și: „*Realitatea este doar baza. Dar este baza de plecare*”. Și: „*Ceea ce vedem în minte este la fel de real ca ceea ce vedem cu ochii*”. Și: „*Poemul este o natură creată de poet*”.

Poetica lui Mallarmé, ca și a lui Stevens sau Valéry, nu neagă realitatea propriu-zisă, ci ceea ce este clișeu vizavi de realitate, ca și presuposiția superiorității obiectelor din realitatea fizică asupra cuvîntului. Poetul modern descoperă o nouă realitate, o creează prin cuvînt. Sensul demersului său: să satisfacă nevoile spirituale fundamentale ale omului, să exprime umanul în ce are el esențial. Pentru Valéry, poezia e creație în limbaj și pornind de la limbaj: „*Mallarmé, primul, sau aproape primul, s-a dedicat fabricării a aceea ce am putea numi produse de sinteză în literatură, prin analogie cu chimia – adică opere, sau mai exact elemente de operă construite direct pornind de la materia literară care este limbaj – și prin urmare implicînd o idee și definiții ale limbajului și părților acestora. Ideea «atomică»*”. Sensul acestei munci nu este obținerea „poeziei pure”, ci crearea, pentru cititor, a unei noi realități: „*Poetul încearcă să compună cu ele un sistem care să dea cititorului – în jurul unei stări sau unui eveniment, luat ca o condiție de legătură între imaginarul pur și generalitatea lui – un mod de a fi real, sentimentul-idee al rezonanței mentale perfecte, sau mai degrabă al rezonanței totale, intrinseci a ființei*”.

Poezia realistă, care încearcă să refacă o realitate pornind de la

cuvînt, nu este o simplă prelungire a orfismului. Pentru că această realitate, instituită prin cuvînt, nu e una de dincolo de individul uman, ci este o formă de a se manifesta, de a fi a acestuia. Prin poezie institui realitatea și astfel există: „... *poezia (tandrețe profundă, rafinată răceală, fără durere, fără lacrimi) este încercarea de a reprezenta, prin intermediul limbajului articulat, acele lucruri sau acel lucru, pe care încearcă, în mod obscur, să le exprime strigătele, lacrimile, liniștea, săruturile etc. și pe care par a voi să le exprime obiectele în ce au ele ca aparență de viață sau ca scop presupus... Acest lucru nu poate fi definit altfel, el e de natura excitației, a consumării*” (Paul Valéry). Vedem aici, în așa-zisul teoretician al poeziei pure, Paul Valéry, un perfect continuator al empiriștilor englezi. Cu precizarea că, deja, sîntem în alt moment cultural: poezia exprimă pornirile „naturale” ale ființei, dar cu ajutorul unui mijloc recunoscut ca artificial, cu ajutorul limbajului.

Rezolvarea crizei realității nu e, în ultimă instanță, diferită la poeții nominaliști, atîta doar că ei, neavînd încredere în cuvînt, încearcă această rezolvare fie prin selectarea unor stimuli (imagini ale realității) și refacerea unui sens în minte (în cazul lui George Oppen și al obiectiviștilor), fie prin eliminarea realității obiectuale, exterioare, și înlocuirea ei totală cu cea interioară (în cazul suprarealiștilor) etc. Sau prin „centrarea” realității pe individ, prin ruperea barierei dintre eu și realitate. Centrul, sursa de echilibru, armonie și sens, fiind eul. Am văzut cum se realizează această anulare a dihotomiei eu – lume la Whitman. Să analizăm puțin și cazul lui Allen Ginsberg. Liderul generației beat are două premise:

1) lumea e haotică, iar eul – cel creat în și pentru poezie – e ordine, armonie; poemul e un spațiu al ordinii și armoniei: „*Tînjesc după poeme a căror armonie internă să contrasteze clar cu haosul în mijlocul căruia ființează*”;

2) granițele dintre acestea două (eu și lume, natural și artificial, spirit și materie) trebuie să dispară, pentru a se putea introduce armonie și sens în lume... „*în interiorul conștiinței sfărîmate a mijlocului de secol XX, suferind de angoasa separării de propriul trup și de tot ce acestuia îi e propriu*”.

Rostul poeziei este să dea un sens, să echilibreze realitatea, care

nu poate fi separată în trup și spirit, în interior și exterior. Cuvintele își capătă motivarea doar prin această eliminare a rupturii.

Pentru Olson, în *Versul proiectiv* poezia e un fel de proiectare a energiilor corpului, care, ele, structurează poemul, care, ele, motivează cuvintele, imaginile poemului. Același lucru, paradoxal pentru cei care nu citesc cu atenție poezia modernă și nici teoriile poeților moderni, îl spunea, încă din 1925, „puristul” Valéry: „La poezi rolul cel mai important îl joacă energia cu care se formează imaginile: imaginile, în sine, nu reprezintă interes (subl. A.M.). Este senzația de trecere peste, de racursiu, de neașteptat, de stăpânire a universului deosebirilor”. Poezia modernă realizează, prin limbaj, pornind de la limbaj sau de la realitate (obiectuală, sau a fantasmelor, sau a senzațiilor corpului uman), un obiect artistic, o nouă lume, în care omul ajunge la o „stăpânire a universului deosebirilor”.

Această nouă lume, produsă în și prin poezie, nu ignoră individul, dimpotrivă: se realizează prin individ și pentru individ. Indiferent de perspectiva adoptată, fie ea una realistă, interesată de motivarea limbajului sau pornind de la premisa că limbajul e motivat, fie ea una nominalistă, interesată de realul de dincolo de cuvinte, vom avea de-a face cu demersuri poetice care acceptă și țin seama de tipul de cultură modernă, cel semantico-sintactic. Demersuri conștiente că totul se realizează prin convenție, dar una personalizată, individualizată.

De aceea nominalismul nu se poate reduce la mimesis, la fel cum realismul, în ciuda rilkeanului „*Gesang ist Dasein*” sau al mallarméenei obsesii a Operei, care s-ar identifica cu Universul, nu se confundă cu orfismul. Valéry, „bătrînul” Valéry a spus-o clar: „Liricii nu mută din loc nici cerul, nici pământul, nici zeei, nici eroii – ci nervii spiritului nostru”.

Efortul omului de a culturaliza lumea, de a o spiritualiza, cum ar spune Kandinsky, e același dintotdeauna și are aceleași scopuri ca și acum 2.700 de ani, atîta doar modalitățile de a o face, mijloacele și mai ales rezultatele sînt diferite, pentru că această culturalizare (spiritualizare) se face în lumi diferite. De aceea, a-i „imita” pur și simplu pe antici ar fi un gest simiesc. „Orice operă de artă este copilul timpului său și, cel mai adesea, mamă a sentimentelor

noastre. Astfel, fiecare epocă culturală naște o artă care-i e proprie și care nu ar putea fi repetată. Să încerci să faci să învie principii ale vechii arte nu poate, cel mult, decît să ducă la producerea de opere născute-moarte. Nu putem, de exemplu, să avem aceeași sensibilitate și aceeași viață interioară ca vechii Greci. ... De asemenea, efortul de a aplica principiile lor plastice – de exemplu – nu va duce decît la fenomene asemănătoare formelor grecești, dar pentru totdeauna niște forme fără suflet. O asemenea imitație, seamănă cu cea a maimuțelor. ... Există totuși o altă formă de analogie între formele de artă din ere diferite, bazată pe o necesitate fundamentală. Necesitatea explorărilor, a cercetărilor interioare în cadrul unei anumite atmosfere morale și spirituale, dar uitată apoi, poate conduce, logic, la folosirea de forme care, în trecut, au servit cu succes acelorași tendințe... Trebuie să te plasezi în acest punct de vedere interior și doar din acest punct de vedere poți stabili dacă o operă e bună sau rea. Ea e «rea» din punct de vedere al formei, sau prea slabă, pentru că această formă este rea sau prea slabă, pentru a provoca în suflet vibrațiile pure. La fel, o imagine nu e «bine descrisă», dacă valorile ei (inevitabilele valori, despre care tot vorbesc francezii) sînt alese conformist sau dacă e plasată de o manieră cvasiștiințifică într-o zonă neutră, dimpotrivă, e bine descrisă acea imagine care, interior, trăiește în mod total. La fel nu e «un bun desen» decît acela în care nu se poate schimba nimic fără ca această viață interioară să fie distrusă, fără să luăm în considerare faptul că desenul este sau nu în contradicție cu anatomia, botanica sau oricare altă știință. Aici, problema nu e de a ști dacă o formă exterioară (deci întâmplătoare) este alterată, ci doar cea a oportunității pentru artist de a folosi sau nu această formă așa cum există în mod exterior... Pe scurt, artistul nu are doar dreptul, ci datoria de a mînuî formele așa cum este necesar realizării scopului său. Și nici anatomia, nici celelalte științe de același fel nu sînt necesare, ceea ce este necesar este libertatea absolut nelimitată a artistului în alegerea mijloacelor sale. Această libertate nelimitată trebuie fondată pe necesitatea interioară (pe care o numim onestitate). Și acest principiu nu este unul exclusiv al artei, el este în aceeași măsură unul al vieții”.

Auxquels il faut donner de la réalité

.....
Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières

De l'illimité et de l'avenir."

Guillaume Apollinaire, „La Jolie Rousse”, în „Oeuvres complètes de G.A.”, tome I, André Balland & Jacques Lecat, 1965, p. 316.



Bibliografie

(în ordinea primei citări / menționări în text)

- Pound, Ezra, „The Cantos of Ezra Pound”, New Directions, 1986
Friedrich, Hugo, „Structura liricii moderne”, E.L.U., 1969
Eliot, T.S., „Eseuri”, Ed. Univers, 1974
Mallarmé, Stéphane, „Igitur. Divagations. Un coup de dés”, Gallimard, 1976
Pound, Ezra, „Literary Essays”, New Directions, 1968
Kuhn, Thomas S., „Structura revoluțiilor științifice”, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1976
Caillois, Roger, „Eseuri despre imaginație”, Ed. Univers, 1975
Durand, Gilbert, „Structurile antropologice ale imaginarului”, Ed. Univers, 1981
Steiner, George, „După Babel”, Ed. Univers, 1983
Jakobson, Roman, „Lingvistică și poetică”, în „Probleme de stilistică”, Ed. Științifică, 1964
Stevens, Wallace, „Adagia”, în „Modern Poets on Modern Poetry”, Edited by James Scully, Fontana/Collins, 1966
Manolescu, Nicolae, „Despre poezie”, C.R., 1987
Marrou, H.J., „Trubadurii”, Ed. Univers, 1983
Zokovsky, Louis, „Un Objectif & deux autres essais”, Editions Royaumont, 1989
Kandinsky, „Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier”, Denoël, 1989
Weber, Max, „Etica protestantă și spiritul capitalismului”, Ed. Humanitas, 1993
Baudelaire, Charles, „Curiozități estetice”, Ed. Meridiane, 1971
Baudelaire, Charles, „Les Fleurs du Mal”, Jea-Claude Lattés, 1987
Baudelaire, Charles, „Florile răului”, E.L.U., 1968
Benn, Gottfried, „Poeme”, Ed. Univers, 1973
Lowell, Robert, „Collected Poems”, Farrar. Straus & Giroux, 1983
Elias, Norbert, „La civilisation des mœurs”, Ed. Calman-Levy, 1976
Elias, Norbert, „La Dynamique de l'Occident”, Ed. Calman-Levy, 1990
Pessoa, Fernando, „Proses”, Ed. de la Différence, 1988
Toffler, Alvin, „Al treilea val”, Ed. Politică, 1980
Toynbee, Arnold J., „Orașele în mișcare”, Ed. Politică, 1979
Marinetti, F.T., „Fundarea și Manifestul futurismului”, în Mario de Micheli „Avangarda artistică a secolului XX”, Ed. Meridiane, 1968
Rimbaud, Arthur, „Un anotimp în Infern. Iluminările”, Ed. Albatros, 1979
Pessoa, Fernando, în „Magazine Littéraire”, nr. 291, septembrie 1991
Auden, W.H., „Poetul și cetatea”, Poesis nr. 3-5/1994
Poe, E.A., „Principiul poetic”, Ed. Univers, 1971
Karnouh, Claude, „Sfârșitul diferenței. Eseu asupra modernității târzii”, Ed. Dacia, 1993
Vattimo, Gianni, „Sfârșitul modernității”, Ed. Pontica, 1993

Lyotard, Jean-François, „Condiția postmodernă”, Ed. Babel, 1993
 Todorov, Tzvetan, „Descoperirea Americii. Problema celui alt”, Ed. Humanitas, 1994
 Lotman, Iuri, „Studii de tipologie a culturii”, Ed. Univers, 1976
 Dodds, E.R., „Dialectica spiritului grec”, Ed. Meridiane, 1983
 Polo, Marco, „Véridiques Mémoires de Marco Polo”, Editions J'ai Lu, 1983
 Swift, Jonathan, „Călătoriile lui Gulliver”, Ed. Minerva, 1973
 Voltaire, „Contes et romans”, Ed. Baudelaire, 1965
 Montesquieu, J.B., „Scrisorile persane”, Ed. Minerva, 1976
 Rousseau, J.J., „Émile, ou de l'Éducation”, Garnier-Flammrion, 1974
 Eliade, Mircea, „Aspecte ale mitului”, Ed. Univers, 1976
 Williams, W.C., „Paterson”, New Directions, 1968
 Maiakovski, Vladimir, „Trei poeme de dragoste”, Ed. Univers, 1976
 Valéry, Paul, „Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică”, Ed. Univers, 1989
 Heisenberg, Werner, „Pași peste granițe”, Ed. Politică, 1987
 Schrödinger, Erwin, „Ce este viața? și Spirit și materie”, Ed. Univers, 1980
 Berger, René, „Mutația semnelor”, Ed. Meridiane, 1986
 Steiner, George, „Réelles présences. Les arts des sens”, Gallimard, 1991
 Apollinaire, Guillaume, „Oeuvres tome I”, Gallimard, 1989
 Rimbaud, Arthur, „Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud”, Gallimard, 1991
 Alighieri, Dante, „Opere minore”, Ed. Univers, 1971
 Gimpel, Jean, „Revoluția industrială a Evului Mediu”, Ed. Meridiane, 1983
 Aristotel, „Poetica”, Ed. Academiei, 1957
 Boileau, „L'Art poétique”, Gallimard, 1981
 Raymond, Marcel, „De la Baudelaire la suprarealism”, Ed. Univers, 1972
 Steiner, George, „Limba și tăcere”, Secolul XX, nr. 9/1976
 Wittgenstein, L., „Tractatus logico-philosophicus”, Ed. Humanitas, 1991
 Marino, Giambattista, citat din prefața lui Leomid Dimov la „Florilegiu”, Ed. Univers, 1976
 Blanchot, Maurice, „Spatul literar”, Ed. Univers, 1980
 Flaubert, Gustave, „Opere 4. Corespondență”, Ed. Univers, 1985
 Maiakovski, Vladimir, „Cum se fac versurile”, în „Despre munca scriitorului”, Ed. Cartea Rusă, 1954
 Rougemont, Denis de, „Dragostea și Occidentul”, Ed. Univers, 1988
 Nietzsche, Friedrich, „Așa grăit-a Zarathustra”, Ed. Humanitas, 1994
 Locke, John, „Essay concerning Human Understanding”, vol. I, Dent & Dutton, 1967
 Burke, Edmund, „Despre sublim și frumos”, Ed. Meridiane, 1989
 Gilbert, K.E., Kuhn, T., „Istoria esteticii”, Ed. Meridiane, 1972
 Frye, Northrop, „Anatomia criticii”, Ed. Univers, 1972
 Todorov, Tzvetan, „Introducere în literatura fantastică”, Ed. Univers, 1973

Lautréamont, „Opere complete”, Ed. Univers, 1976
 Eliade, Mircea, „Le chamanisme et les techniques chamaniques de l'extase”, Payot, 1951
 Kavafis, Constantin P., „Poezii”, Ed. Univers, 1971
 Pound, Ezra, „Cantos și alte poeme”, Ed. Univers, 1971
 Pound, Ezra, „Hugh Selwyn Mauberley”, Interval, nr. 6/1992
 Pessoa, Fernando, „Ploaie oblică”, Ed. Univers, 1980
 Trakl, Georg, „Correspondențe”, Secolul XX, nr. 2/1967
 Guillen, Jorge, „Între paradis și istorie”, Secolul XX, nr. 1-3/1971
 Whitman, Walt, „Cîntec despre mine”, Ed. Univers, 1976
 Hughes, Ted., „Din cîntecele lui Kra”, Ed. Univers, 1977
 Jimenez, Juan Ramon, „Estetică și etică estetică”, Secolul XX, nr. 3/1969
 Ramson, John, Crowe, „Școala umanistă de la Chicago: de la Aristotel la moderni”, Secolul XX, nr. 6/1980
 Toynbee, Arnold J., „Art: comunicative or Esoteric”, în „On the Future of Art”, Viking Press, 1976
 Benn, Gottfried, „Essays Reden. Vortrage” (Erste Band), Limes Verlag, 1977
 Stadler, Ernst; Heym, Georg; Trakl, Georg; Benn, Gottfried, în „Poeți ai expresionismului”, Ed. Albatros, 1971
 Bacovia, George, „Opere”, Ed. Minerva, 1978
 Tzara, Tristan, „Manifestul Dada, 1918”, „Manifest despre amorul slab și amorul amar”, în Mario de Micheli, „Avangarda artistică a secolului XX”
 O'Hara, Frank, „Personismul: un manifest”, în Arca, nr. 7-8-9/1994
 Ashberry, John, în „Writers at Work: The Paris Review Interviews”, Viking Press, 1983
 Nadeau, Maurice, „Histoire du surréalisme”, Seuil, 1964
 Breton, André, „Manifestes du surréalisme”, Gallimard, 1963
 Elytis, Odysseas, „Poezia”, în Secolul XX, nr. 1-3/1971
 Ponge, Francis, „De partea lucrurilor”, Ed. Univers, 1971
 Perec, Georges, „Lucrurile”, Ed. Univers, 1971
 „Manifestul raionismului”, „Manifestul realismului 1920”, „Programul grupului productivist”, în M. De Micheli, „Avangarda artistică a secolului XX”, Ed. Meridiane, 1968
 Williams, W.C., „Collected Poems”, New Directions, 1978
 Williams, W.C., „A New Measure”, în „Modern Poets on Modern Poetry”, Fontana/Collins, 1966
 e.e. cummings, „An Introduction”, în „Modern Poets of Modern Poetry”, Fontana/Collins, 1966
 Ginsberg, Allen, în „Writers at Work. The Paris, Review Interviews”, Viking Press, 1983
 Olson, Charles, „Versul proiectiv”, în Interval, nr. 4-5/1991
 Pessoa, Fernando, „Erostratus”, Ed. de la Différence, 1987
 Apollinaire, Guillaume, „Oeuvres complètes de G.A.”, tome I, André Balland & Jacques Lecat, 1965